JAHRGANG 1961 · HEFT 4

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

VERLAG BÖHLAU

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

Herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

Aufgabenkreis und Zweck: Die Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft „Maske und Kothurn" will in lebendigster Form zur Weiterentwicklung dieser in vielen Ländern aufstrebenden Disziplin beitragen. Sie stellt dauernde Grund- und Wesensfragen des Theaters im Zusammenhang mit neuesten Forschungen und Erfordernissen zur Diskussion. Sie bietet viele neue theaterhistorische Einsichten und gibt Überblick über das in anderen Ländern Erprobte und Erarbeitete. Vor allem dient sie auch dem lebendigen Theater von heute und morgen, indem sie von der zweitausendjährigen Kulturkontinuität des abendländischen Theaters her die Brücken zu den neuen Theaterproblemen der Gegenwart schlägt. Wie schon im ersten Heft, erhalten deshalb nicht nur Theaterforscher das Wort, sondern genau so Regisseure und Dramaturgen, Dramatiker, Komponisten und Theaterleiter, Schauspieler und Bühnenbildner. Es geht hier bei aller Wissenschaftlichkeit nie um bloß Antiquarisches, sondern um ein gemeinsames Anliegen der Kunst und der Wissenschaft. Neben den Leitaufsätzen werden in Sonderabteilungen jeweils „Porträts" großer Theaterleute und Theaterwissenschaftler geboten. In einer Abteilung „Schatztruhe" wird Ungedrucktes oder in verschollenen Ausgaben Gefundenes dargeboten. Berichte über Theatersammlungen, Theatermuseum und Theaterwissenschaftliche Institute gewähren einen Einblick in die Arbeit der Mitstrebenden und in die Quellenbestände. Rezensionen neuer Fachliteratur und bibliographische Zusammenfassungen wechseln in den einzelnen Heften ab.

Eigentümer und Herausgeber: Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Vorstand Univ.-Prof. Dr. Heinz Kindermann / Verantwortlicher Schriftleiter: Univ.-Prof. Dr. Margret Dietrich. Alle: Wien I, Hofburg, Batthianystiege / Erscheinungsweise: jährlich 4 Hefte oder 2 Doppelhefte / Anzeigen und Beilagen werden aufgenommen. Rezensionsexemplare direkt an die Redaktion erbeten. Eine Gewähr für die Berücksichtigung unverlangt eingesandter Bücher, Separata usw. kann nicht übernommen werden. / Verlag Hermann Böhlaus Nachf. Ges. m. b. H., Graz-Kroisbach; Wien IX/72, Frankgasse 4 / Druck: Carl Ueberreuter, Wien IX, Alser Straße 24

Abonnementpreis pro Jahrgang S 144.—, DM 24.—, Einzelheft S 42.—, DM 7.—.

Auslieferung für Deutschland: Böhlau-Verlag, Köln-Nippes.

INHALT HEFT 4:

Aufsätze

Seite

Das Wunderbare auf dem Barocktheater in Deutschland. Von Willi Flemming (Mainz) 293
Das Ballett in der Wiener Barockoper. Von Eva Stanzl (Wien) 313
Rundhorizonte auf der Barockbühne. Von Michael Hampe (Heidelberg). Mit Tafel IX–XI 329
Von der Barockoper zu Mozarts „Entführung". Von Arthur Scherle (München) 338
Vondes „Jephtha" in Köln. Von Hans de Leeuwe (Utrecht) 343

Fortsetzung auf Umschlagseite 3

DAS WUNDERBARE AUF DEM BAROCKTHEATER IN DEUTSCHLAND

Von Willi Flemming (Mainz)

Das Wunderbare findet sich in auffallend reichem Maße auf dem deutschen Theater während des Zeitalters des Barocks. Sein Auftreten fällt deutlich mit dem Beginn dieser Epoche zusammen und auch sein Ende, denn es verschwindet, sobald die Aufklärung sich durchsetzt. Außerdem ist sein Vorkommen nicht auf eine einzelne Bühnenform beschränkt oder an eine besondere Gattung gebunden. Nicht etwa gehört es allein zu den Stücken der Jesuiten, es ist genau so bedeutsam im Kunstdrama, auch das volkstümlichere Drama liebt solche Szenen, ebenso wie die Wandertruppen. Selbstverständlich mag die Oper auf dergleichen Effekte nicht verzichten. So gehört also durchgängig die Verwendung des Wunderbaren zu den beliebtesten Wirkungsmitteln des deutschen Barocktheaters, und zwar in verschiedenster Aufmachung.

Stets soll es Eindruck machen und wird mit allen Möglichkeiten der Ausstattungstechnik wirkungskräftig ausgebaut. Dann imponiert es dem Publikum, das für gewöhnlich vom Theater einen Sinnenrausch erwartet, Reizvolles für Auge und Ohr verlangt. Deshalb wurde ja die Oper so rasch entwickelt und so reich ausgestattet. Worauf es hier besonders ankam, war, die Darbietung zu schmücken und zu steigern. Das Wunderbare wurde deshalb als Ausstattungseffekt verwendet. Man faßte es als Schaubild auf. Daß solche vorwiegend dekorative Funktion nicht etwa Privileg einer herrschenden Klasse, also des Hofes, war, beweisen die Wandertruppen, die für die breite Masse spielten. Dort verlangt man genau dasselbe, begehrt voller Schaugier Ungewöhnliches zu erleben. Auf den Maueranschlägen werden daher stets die szenischen Effekte besonders vermerkt. Goethe charakterisiert treffend im „Vorspiel auf dem Theater" seines „Faust" das Verlangen dieses Publikums: „Besonders aber laßt genug geschehn! Man kommt zu schaun, man will am liebsten sehn ... so daß die Menge staunend gaffen kann." Der historische Ablauf bestätigt diese Deutung. Die Wandertruppen bringen dergleichen Effektszenen voll Wunderbarem als Inhalt, das volkstümlich gemeinte Drama greift das rasch auf. Hier wird es rein materiell gewertet, als gruseliges Geschehen vorgeführt und einprägsam zur Schau gestellt. Bereits die frühe Oper macht sich solche Stoffe zu eigen. Je mehr die technische Maschinerie sich weiter entwickelt, desto beliebter wird das Wunderbare als Darstellungsaufgabe, desto raffinierter wird es ausgebreitet und mit allen Mitteln vorgeführt. Die Wanderbühne verwendet es vorwiegend wegen des

Stoffreizes, in der Oper hat es dekorative Funktion; bei beiden Gruppen erscheint und wirkt das Schaubild.

Nicht minder beliebt und verbreitet finden wir jedoch das Wunderbare auch bei jenen Dramen- und Bühnentypen, die offenbar mehr vom Literarischen, ja Gelehrten herkommen. Es sind die Stücke der Schulbühne, sowohl der katholischen als auch der protestantischen, sowie des sogenannten Kunstdramas als der eigentlich dichterischen Form. Sämtliche Verfasser, aber auch das zugehörige Publikum besitzen die gleiche Bildung als gemeinsames Fundament. Sie fußt auf der Antike, hauptsächlich auf den römischen Schriftstellern, für die hohe Tragödie besonders auf Seneca und auf Sophokles. Es ist höchst bezeichnend, daß Opitz als Muster bereits 1625 die „Trojanerinnen" des Römers überträgt und sie durch die „Antigone" (1636) ergänzt, neben den beiden Operntypen, des Singspiels „Daphne" (1627) und der heroischen Oper „Judith" (1635). Hinzu kommt der starke Einfluß der holländischen Dramen, welche ebenfalls auf diesen beiden antiken Tragikern beruhen. Bei allen wird mit dem Wunderbaren vielfach gearbeitet. Dieses besitzt stets den Hauch des Unheimlichen, weil es mit dem Schicksal als dunkel drohende Macht verbunden wird. Es enthält deshalb für die Handlung des Stückes besondere Bedeutung. Die Handlung wird dadurch nicht nur äußerlich beeinflußt, sie bekommt dazu ein geistiges Gewicht. Ein numinoser Hauch streift die Menschen, die Figuren des Stückes wie die Zuschauer, was ganz in der Absicht des Verfassers liegt. Zumal die Jesuiten nutzen dies bewußt aus und gestalten es gewandt so ausführlich aus, daß alle maschinellen Möglichkeiten des Theaters voll zur Geltung gebracht werden können. Das Stimmungsvolle wird als Untermalung hinzugenommen, es hilft den Sinngehalt eindringlich zu machen, jedoch das geistig Bedeutungsvolle ist das Entscheidende. Es wird verdeutlicht durch eine effektreiche Darstellung. So wird das Wunderbare als Mirakuloses hier zum Sinnbild.

Daß das Wunderbare dermaßen an schicksalhaftem Gewicht und geistiger Vertiefung zunehmen konnte, hängt mit der tragenden Weltanschauung dieser Epoche zusammen. Sie wird sowohl von christlicher als auch von antiker Überlieferung bestimmt. Im kirchlichen Vorstellungsbereich spielt das Mirakulöse eine große Rolle. Visionen werden berichtet und ausgewertet. Himmlische Erscheinungen stärken und trösten. Ungewöhnliche Ereignisse werden dämonologisch gedeutet. Über das Reich und die Wirksamkeit böser Geister wird gern und viel, oft höchst tüftelig und belesen diskutiert. Die Rückkehr von Toten als Gespenster wird allgemein geglaubt und reichlich belegt. Alter Volksaberglaube und gelehrtes Zusammentragen von Lesefrüchten aus allen Gegenden und Zeiten vereinen sich zu einem gewaltigen Wust von Okkultismus. Bei allen Konfessionen war die Unsterblichkeit der Einzelseele feste Überzeugung und nicht nur im Volksglauben wurden die höllischen Zustände und Strafen in anschaulichster Genauigkeit ausgemalt. Aus antiken und späteren Schriftstellern sammelte man begierig Gespenstermären; die Belege aus dem Alten Testament wogen besonders schwer. Allgemein verbreitet war die Gespensterfurcht. Selbst Opitz schreibt, daß „der Menschen Seelen sich in Gestalt der verblichenen Leiber sehen lassen, ist der-

maßen klar, daß es keiner leugnen kann". Andreas Gryphius hatte eine lateinische Abhandlung „de spectris" verfaßt. Harsdörffer mustert die Gründe dafür und dagegen; ihm leuchtet vor allem die teleologische Begründung ein, es wolle „Gott so das Verborgene offenbaren und an das Licht bringen die Werke der Finsternis". Als Beispiel dafür fällt uns noch heute der Geist von Hamlets Vater ein. Lohenstein ist kritisch und hält Herbeirufen und Hervorbringen von Geistern für ein Blendwerk des Teufels oder für bloßen Betrug. Der erzgebirgische Pfarrer Christian Lehmann schreibt: „Dergleichen gespenstische Erscheinungen sind an den gebirgischen Orten, da vormals viel Soldaten und andere fremde Leute im Krieg erschlagen worden, nicht seltsam, daraus aber nichts anderes als des Teufels Betrug, Verführung und Bosheit erhellet." Trotzdem warnt er davor, die Bedeutung der „Spectra" zu unterschätzen. „Wie es eine Halsstarrigkeit ist, Gespenster zu verneinen, also ist es auch eine große Vermessenheit, selbige zu provozieren." Besonders das vorwitzige Wissenwollen von der Zukunft führe zu Befragungen und Beschwörungen. Aus demselben Triebe wurden Träume und Vorzeichen beachtet und ausgelegt. Traumbücher gab es in Menge, billige für den Ungebildeten und teure voller Gelehrsamkeit. Selbst die Anthropologia (1660) des Leidener Universitätsprofessors Albert Kyper unterscheidet bei den Träumen significativa (Wahrträume) von belanglosen Träumen und erkennt ihnen als supernaturalia eine Herkunft von Gott und den guten Engeln oder von Dämonen zu. Auch Harsdörffer, Rist und Lohenstein wie die Jesuiten geben zu, daß es von Gott gesandte Vorzeichen und Gesichte gibt, wie ja auch die Bibel sie beglaubigt. Desto mehr möge man sich vor den trügerischen des Teufels hüten. Die Existenz des Satans und seiner Heerschar wagt niemand zu bestreiten. Schon Joh. Micræus veröffentlichte 1569 ein Theatrum Diabolorum in Frankfurt am Main. Sogar der spätere König von England, Jakob I., schrieb eine Dämonologia 1597, während gleichzeitig in Bremen Johann von Münster seinen Traktat „Von den Gespenstern" erscheinen läßt (1591). Bei den Jesuiten war Petrus Thyræus auf diesem Gebiet unermüdlich tätig und in Rom genießt Athanasius Kircher mit seinen dicken Wälzern europäische Autorität. Im protestantischen Deutschland berichtete Joh. Prætorius im „Anthropodemus Plutonicus" von Wichteln, Kobolden, Nixen und allerhand weiteren dämonischen Wesen, verfaßte sogar 1668 eine „Dämonologia Rübinzali". Auch Erasmus Franciscus, evangelischer Rat des Grafen Hohenlohe-Langenburg, sammelte in dicken Wälzern allerhand Geschichten vom Treiben der Geister. Er faßte sie nicht als Volksaberglauben auf, sondern systematisierte sie, um vor dem „höllischen Proteus" zu warnen, der „die Menschen mit mancherlei gespenstischen Gestalten betriegt und vexieret". So verderblich dessen Gewalt und so tückisch seine Nachstellungen sind, sei seine Macht doch beschränkt, sie ist als potestas permissa von Gott zugelassen. Gebet und treues Festhalten an Gott und seine Gebote helfen dagegen. Andere versuchen sogar, durch Zauberwort, die Dämonen sich und ihren Zwecken untertan zu machen, oft zum Schaden für die Mitmenschen. Darin besteht das Tun der Hexen und Zauberer. Ihre Quacksalberei erstreckte sich auf Mixturen von Tränken und Salben und auf Besprechungen, sogar in Fernwirkungen. Ihr Bosheitszauber soll

Epidemien und Viehseuchen verursacht haben, auch Wetterstürze und Mißernten in ganzen Gegenden, sowie im Einzelfall plötzliche körperliche und geistige Erkrankung, ja jähen Tod. So galt es, ihr schändliches Treiben zu entdecken, sie zu entlarven. Ihr Leugnen wurde als erschwerende Verstocktheit verworfen und durch brutale Folterung gebrochen, ihr Verbrennen als Sieg des Göttlichen empfunden. Das Treiben in der Walpurgisnacht auf dem Blocksberg wurde ausführlich beschrieben und illustriert. Auch Grimmelshausen betonte seinen Glauben an den Flug der Hexen. Ihre Existenz und verderbliche Tätigkeit war schon durch die Bulle von Papst Innocenz VIII. 1484 anerkannt und durch den „Hexenhammer" (1487) die Prozeßführung festgelegt. Jean Bodin löste durch seine Schrift „De magorum dæmonomania" (1579 französisch, 1581 lateinisch und deutsch) eine neue Welle der Verfolgung aus. Die Schriften des Jesuiten Martin del Rio (1599) oder des Trierer Weihbischofs Peter Binsfeld (1589) unterstützten und verbreiteten den Hexenwahn. Erst mit Christian Thomasius (1703) begann eine grundsätzliche Ablehnung, und zwar auf Grund einer anderen Naturauffassung. Zu einer strikt kausal-mechanistischen Berechenbarkeit der Naturvorgänge passen keine Dämonen und Hexen mehr. Dagegen pflegt der Barock eine dynamische Auffassung von der Natur, spürt Kräfte in ihr wirksam und kommt zu einem teleologischen Deutungsprinzip. Man macht die grundlegende Voraussetzung, daß die Natur „nichts ohne gründliche Endursache richtet und vernichtet", wie Harsdörffer formuliert. Ausdrücklich lehnt auch Lohenstein den rückwärtsgerichteten Blick des kausal-genetischen Fragens als ein unzulässiges Grübeln ab. Das „Warum" habe sich Gott allein vorbehalten; der Mensch könne es nie ergründen. Sein Blick gehe nach vorwärts, nach den Wirkungen. Von diesen her wird auf den Ursprung zurückgeschlossen. Grundsätzlich erklärt Harsdörffer: „Gewiß ist, daß alles, was geschieht, entweder übernatürlicher, natürlicher oder künstlicher Weise gewirket wird." Dabei mahnt er: „Viel begiebt sich aber, daß man im Zweifel stehen muß, ob es natürlicher oder übernatürlicher Weise zugehe: maßen der Satan ein Tausendkünstler ist." Ähnlich bekundet Grimmelshausen, es seien „nur dreierlei Kräfte, durch welche die ungewöhnliche und seltsame Ding — gewürkt und vollbracht werden. Die erste, höchste und unfehlbare Kraft ist die Allmacht Gottes." Neben den natürlichen Kräften steht als dritte „die Macht des Satans, welcher durch seinen Fall nicht die Gaben der Natur, sondern der Gnade verloren". Besonders charakteristisch ist für die barocke Naturdeutung der Weg der Pansophie. Man versuchte teleologisch Gott aufzufinden in seinen Äußerungen in der Natur, was zur Astrologie und Alchemie führte. Allgemein war man davon überzeugt, daß Gott ständig und direkt wirkt, sowohl hinein in die Welt, als auch in den Menschen. Er sei in Wahrheit der einzige Grund und die allein wirkende Ursache, alle sogenannten Ursachen bieten nur Gelegenheiten für sein Wirken. Ebenso soll es sich auch beim Menschen verhalten. Der Okkasionalismus baut darauf seine Erkennungstheorie; Arnold Geulincx' „Ethica" (1665) wird durch die Schrift des Paters Nicole Malebranche „De la recherche de la vérité" (1675) fortgebildet, die ausführt, daß wir letztlich „alle Dinge in Gott" schauen, eben weil sie von den direkten Äußerungen Gottes in einer intelligiblen

Ideenwelt herstammten. So steht das Denken wie das Fühlen des Barocks gleichermaßen unter dem Eindruck eines unheimlichen Wunderbaren voll faszinierender Kraft. Damit wird uns verständlich, wie wichtig für das dramatische Geschehen solch Hereinziehen des Wunderbaren ist. Wir ahnen, welch schwerer Stimmungsgehalt darin schwingt. Wir merken, wie dunkel das Lebensgefühl dieser Epoche gefärbt war. Denn Deutschland wurde ja immer von neuem von Kriegsnot gequält, seit 1618, dem Beginn des Dreißigjährigen Krieges, über die schweren Verwüstungen der Rheinlande bis zum Ausgang, wo auch der Nordische Krieg und der Spanische Erbfolgekrieg die deutschen Fürsten mit hereinziehen. Das Gefühl der Vergänglichkeit und Vergeblichkeit alles Mühens und Arbeitens bedrängt die fleißigen Menschen, die aufzubauen nicht müde werden. Wir verstehen das geistige Gewicht, das eine dichterische Leistung dem Unheimlichen zu geben vermochte, weil die ganze metaphysische und religiöse Weltanschauung dabei als Tiefendimension sichtbar wurde. Den vollen Sinnbildcharakter aber erlangten solche Geschehnisse erst durch die greifbare Verkörperung auf der Bühne mit allen Mitteln einer hochentwickelten Technik.

Sie entsprachen nämlich auch dem typisch barocken Kunstideal. Es gilt, dem Werk dermaßen Illusionskraft zu verleihen, daß es Aufsehen, Bewunderung erregt. Also nicht etwa auf getreue Naturnachahmung richten sich Arbeit und Ehrgeiz der Schaffenden, vielmehr auf eine dem Gehalt angemessene, eigengeschaffene und gesteigerte Gleichnishaftigkeit. Diese führt zu keiner trockenen Abstraktion, sondern strebt volle Sinnenhaftigkeit an. Man will nicht einen vorgefundenen Naturbestand festhalten, vielmehr das Alltägliche, Normale übertrumpfen. Zur Sinnfälligkeit als Formtendenz gesellt sich als weiteres ein Hang zur Aufhöhung, zur Steigerung. So liebt man das Überraschende, also besonders alles Wunderbare. Zum vollen Eindruck des Barocken gehört endlich noch der Drang zum Dynamischen, zur Bewegtheit. Ganz besonders das Theater wurde durch Maschinerie zu solchen Wirkungen befähigt. Rascher Wechsel der Dekoration wurde in erstaunlichem Maße erreicht, Verdunkelung konnte plötzlich hervorgebracht werden. Donner, Blitz, Regen und Wasserschwall ließen sich als Geräuscheffekte erzielen. Versenkungen und Flugmaschinen vermochten ober- und unterirdische Gewalten zu wirksamem Auftreten zu verhelfen. Die Phantasie kostümierte sie eindrucksvoll, Sprache und Musik taten ihr Bestes, um den Sinngehalt für Gefühl und Geist deutlich und wirksam zu machen. Das Theater ermöglichte ein Gesamtkunstwerk, bei welchem sämtliche Künste beteiligt waren und sich willig in den Dienst eines Publikums stellten, das emporgerissen werden wollte aus der Misere des Alltags, aus der Enge der Verhältnisse, aus der Ohnmacht des Menschlichen überhaupt. Wie die Deckengemälde eine Überwelt hereinziehen, ragt das Wunderbare in das Geschehen auf der Bühne und trifft schicksalsschwer den Menschen.

Berücksichtigen wir endlich noch den spezifisch barocken Menschentyp. Da sehen wir, wie das Wunderbare sich auf ganz bestimmte, ihm besonders entsprechende Gehalte und Figuren beschränkt und konkretisiert. So niederdrückend das Erlebnis der vanitas, der Vergänglichkeit von Ruhm und Schönheit

die Seele auch befällt, so energisch wehrt sich das Ich dagegen. Es rafft sich auf, es strafft sich willensmäßig. Paul Fleming beginnt das Gedicht „An sich" mit der Aufforderung: „Sei dennoch unverzagt, gib dennoch unverloren, weich keinem Glücke nicht." Das Ich will sich nicht allein trotzig behaupten in dieser typischen Lebenssituation des Ungesicherten, Vergänglichen und Bedrohlichen, nein, mehr: es will sich durchsetzen, ja emporschwingen. Dazu braucht und sucht es Hilfe. Mehr als Menschen können Geister verrichten, Dämonen bieten sich an oder werden herbeigerufen. Ihre Beschwörung war im Leben, mehr noch in der Kunst naheliegend und liefert tatsächlich den häufigsten Effekt. Der Zauberer ist zu solchen Schaustellungen die obligate Figur, sein Hokuspokus wird reichlich ausgeführt. Die Hexe braut Liebestränke und treibt Fernzauber. Beide stiften Unheil. Die Vergänglichkeit steigert sich dadurch zu verderbensschwerer Vergeblichkeit, zur seelenmörderischen Katastrophe. Der Machtmensch geht zugrunde, weil er sich an die falsche, die satanische Macht anschloß. Der Tyrann ersticht sich selbst, eine Cleopatra setzt die Giftschlange sich selbst an den Busen, Sophonisbe trinkt das Gift. Es gilt dagegen, sich an die göttliche Allmacht zu wenden. Nicht die schwarze, wohl die weiße Magie vermag zu helfen. Das brünstige Gebet öffnet den Himmel und läßt seine Sendboten herbeischweben. Gott als das höchste Gut ergreift die Seele und reißt sie empor zum Blutzeugnis, erhöht den Märtyrer in die Ewigkeit. Stets strebt das barocke Ich sich zur Geltung zu bringen, sich zu erhöhen und einen Wert zu repräsentieren, der über Alltag und Enge erhaben ist. Dies eben speist die Sehnsucht nach dem Unerhörten und Ungewöhnlichen, und so erhält alles Wunderbare auch von dieser Seite her Reiz und Gewicht. Die Welt der großen Politik wird bevorzugt, weil sie imposante Menschen und Ereignisse liefert, seltsame Zeremonien und unheimliche Bräuche vorzuführen gestattet und so das stete Bedürfnis des Publikums nach Glanz und Größe und zugleich nach Schrecklichem und Unheimlichem ausgiebig befriedigt. So ist die E r s c h e i n u n g s f o r m des Wunderbaren offenbar durch die geistige und seelische Eigenart der Epoche entscheidend geprägt. Die Lebenshilfe der Kunst bestand ja darin, über den trüben Alltag hinauszuheben. Das erreichen die üppigen Deckengemälde; sie vermitteln am deutlichsten, was man sich wünscht. Es herrscht darin eine eigentümliche Mischung von Erhöhung und Bedeutsamkeit, voll Prunk und Würde bei effektvoller Gestikulation und Bewegung: Schaubild und Sinnbild sind eins. Schon die Stoffe bevorzugen Fremdländisches nicht nur in Malerei und Plastik, sondern auch in Roman und Drama. Exotische Gewänder und Lokalitäten, Sitten und Verhaltensweisen werden für die Entfaltung von Schaugepränge bevorzugt. Höchsten Reiz aber gibt stets das eigentlich Wunderbare als das Schaurige und Mirakulöse. Den Haupteffekt bieten vorwiegend Geistererscheinungen. Die Figur des Magus, des Zauberers ist häufiger als die der Hexe. Er ruft höllische Geister herbei, beschwört Tote, gibt Auskunft über das Zukünftige — natürlich in täuschender Verrätselung. Auch ein Blick direkt in das Reich des Satans wird nicht gescheut. Ebenso wird das himmlische Gegenspiel vorgeführt, Engel warnen, Heilige trösten aus den Wolken, in denen gelegentlich auch die gnadenreiche Jungfrau sichtbar wird. Der tragische Tod des

Märtyrers wird überhöht durch sein Erscheinen in himmlischer Glorie. Gebetserhörungen führen zu wirksamen Effekten, so etwa wenn die Götterbilder krachend zusammenstürzen, der Teufelsspuk unter Donner und Blitz verschwindet. Gewissensqualen nehmen im Schlaf bedrohliche Gestalt an: Ermordete rufen nach Rache oder bedrohen den Tyrannen, Furien umtanzen ihn höhnisch. Zur Verdeutlichung des Sinngehaltes werden Allegorien verwendet. Auf ihre Kostümierung wird viel phantasievolle Sorgfalt verwendet. Der Jesuit Jacob Masen fügte 1664 der Neuauflage seiner Dramaturgie einen besonderen Band über allegorische Figuren und ihre Ausstattung hinzu. Der Zusammenhang mit Malerei und Plastik ist greifbar. Für uns Heutige allerdings bleibt häufig vieles rätselhaft und so verfehlen wir etwa bei der Betrachtung von Altären deren eigentliche Bedeutung. Den Zeitgenossen aber ging es anders; gerade auf dem Theater war solche Gleichnishaftigkeit geläufig, ja reizvoll. Der Gesamtzusammenhang gab allem Vorgeführten die rechte Beleuchtung und Gewichtigkeit. Speziell das Wunderbare besaß für sie besondere geistige Bedeutsamkeit weit über den bloßen Stoffreiz des Gruseligen und über einen dekorativen Effekt des Ungewöhnlichen, Erstaunlichen hinaus. Die zeitliche Erstreckung ist ganz deutlich, was bei epochalen Abgrenzungen sonst nicht immer leicht zu finden ist. Aufschlußreich ist sofort der Anfang, der kurz vor 1600 liegt. Schlagartig tauchen die unheimlichen Geister an wichtiger Stelle der Handlung auf. Zuerst begegnen wir ihrem Treiben beim Braunschweiger Herzog Heinrich Julius im Schauspiel vom „Ungeratenen Sohn", das 1594 im Druck erschien. Dem durch Morde auf den Thron Gekommenen erscheinen die racheheischenden Geister seiner Opfer, verstellen ihm die Wege zur Flucht, treiben ihn dadurch in Verzweiflung und Tod; die Teufel holen ihn schließlich. Ganz ebenso erscheinen in der Schlußszene von Rists „Perseus" (1634) dem Usurpator alle von ihm Umgebrachten zwar stumm, doch bedrängen und quälen sie ihn dermaßen, daß er sich verzweifelt ins eigene Schwert stürzt. Auch J. Beckh benutzt für den „Polinte" (1669) genau diesen Endeffekt. In ganz ähnlicher Bewegtheit gestaltet Jacob Ayrer 1598 eine Geisterszene in dem Schauspiel „Knabenspiegel". Er benutzte den Stoff von Jörg Wickram (1554), der ihn als Roman und als Stück ausformte. Dort erscheint dem verkommenen Wildwald sein Bruder, der wegen Diebstahls gehenkt war, und mahnt den Schlafenden zur Besserung. Ohne Pause spricht der Geist 34 Zeilen und verschwindet, worauf der Erwachte seinerseits in einem langen Monolog seine Sünden bereut. Bei Ayrer wird daraus eine dialogische Szene mit ihrem Hinundher, also aus einer veränderten Einstellung des Autors. Daß hier ein neues Zeitalter mit neuen Aufgaben für das Theater beginnt, macht ein Blick auf seinen großen Vorgänger in Nürnberg deutlich, auf Hans Sachs. Von diesem übernahm er ja den üblichen Knittelvers und auch sonst die theatralische Apparatur. Aber er ergänzt sie auch deutlich, und zwar von der schauspielerischen Darbietung her, offenbar durch einen Anstoß von außen her. Er kam von den Darbietungen der aus England gekommenen Wandertruppe. Sie war vom Braunschweiger Herzog in seine Residenz Wolfenbüttel gerufen worden und machte danach weite Züge durch Deutschland. Bei ihrer Art der Darstellung ist alles lebendig bewegt,

auf Zusammenspiel eingestellt. Selbst die Geister verhalten sich in dieser Weise, was sie auffallend von der rhetorisch deklamierenden Steifheit bei den Humanisten und von der hersagenden Art der Meistersingerbühne abhebt. Beide gingen vom gesprochenen Wort aus, die Wandertruppen dagegen wirkten durch lebhaftes Spiel, durch Geste und Bewegung. Die Stücke, die sie aus England mitbrachten, stammten jedoch meist von akademisch gebildeten Verfassern, die ihren Seneca kannten und nützten, also sich auch die effektvolle Geisterszene nicht entgehen ließen. Aber wie sie verwenden und formen, das wird neu und allein den schauspielerischen Bedürfnisse angemessen gestaltet. Von der Wanderbühne her beziehen also sowohl der Braunschweiger Herzog wie der Nürnberger Notar und auch später Rist ihre Anregungen zu solch neuartiger Verwendung des Wunderbaren, als eines spukhaft Gruseligen. Daß aus dem Umkreis der Stoffwelt spätmittelalterlicher Volksbücher sich manches an Wunderbarem und Gruseligem wiederfindet (Faust, Fortunatus usw.) wird erklärlich, wenn man die Vorwürfe der Tudor-Theater betrachtet, die wiederum in das Spielgut der Wandertruppen aufgenommen wurden.

Was von den Stücken der wandernden Komödianten erhalten ist, zeigt als beliebtesten Typus den Rache fordernden Geist, der für seine Ermordung die Vergeltung bringt. So finden wir es nicht nur beim Hamlet, auch bei dem gern gespielten „Jeronimo", der auf Kyds „Spanish Tragedy" basiert. Daß sie das unmittelbare Muster für den „Perseus" von Johann Rist (1634), ja noch für Joseph Beckhs „Polinte" (1669) und Kormarts „Verwechselte Prinzen" (1675) liefern, ist eindeutig. Doch es erscheinen später auch mildere Geister, die sich hilfreich erweisen. Einen besonders überzeugenden Beweis für die Beliebtheit, ja Unentbehrlichkeit des Gruselig-Wunderbaren liefert das Vorspiel zum Wandertruppen-Hamlet. „Die Nacht in einer gestirnten Maschine" ruft die drei Furien herbei, die „Kinder der Finsterniß und Gebärerin alles Unglücks". Dabei enthüllt sich die schuldhafte Verstrickung als Voraussetzung des Stückes. Schließlich sendet sie die Furien aus: „legt ein Rachefeuer an". Zu solcher Erfindung verhalf dem Bearbeiter seine literarische Bildung. Er verwandte nämlich den „Reyen" vom Schluß des 2. Aktes des „Papinian" von Andreas Gryphius (1659)[1]). Dort heißt es: „Themis steigt unter dem Klang der Trompeten aus den Wolcken auf die Erde." Sie will den geschehenen Brudermord rächen und ruft die „Rasereyen", eben jene drei Furien der Antike. Sie „kommen aus der Erden hervor", also aus der Versenkung. Schließlich eilen sie davon, den Befehl „zu vollbringen", ein zerstörendes Rachewerk: „So müsse Thron und Cron in Stücken springen!" Daraufhin steigt Themis „unter dem Trompeten-Schall wieder in die Wolcken", verschwindet also. Offenbar hat ein ehemaliger Student (Velten war ja nicht der einzige) hier seine Belesenheit für die Bühne fruchtbar gemacht, wie ja jene Tragödie von Gryphus für die Wanderbühne zurecht gemacht wurde und ein beliebtes Zugstück bis in Gottscheds Zeit blieb. Besonderes Gewicht wurde stets auf die Ausgestaltung derartiger Szenen verwendet, alle Mittel wurden einge-

[1]) S. 168—170 meiner Ausgabe in Barock-Drama I, Dtsch. Lit.

setzt, das Unheimliche zu steigern. Beliebt sind Klopfzeichen zur Ankündigung und Auslöschung des Lichtes, andererseits tragen die Geister meist eine Fackel. Daß Donner, Blitz und Versenkung gern benutzt werden, versteht sich fast von selbst. Natürlich wurde auch der Ton in den Dienst des Unheimlichen gestellt. Mit Grabesstimme wird das nahe Unheil verkündet. Musik kündet leise und anschwellend das Nahen oder untermalt die Klagen. Aus dem Volksbrauch, besonders wohl durch die Fastnachtsumzüge angeregt, wird gelegentlich von der späten Wanderbühne das Gespenst in besonders aufregender Weise zur Wirkung gebracht. Man verwendet schreckhafte Masken. Auch die Möglichkeit, die Gestalt des Geistes ins Übernatürliche zu steigern, wurde bei dem urtümlichen Drang des Barockmenschen zum Gewaltigen nicht ungenutzt gelassen. Eine Überhöhung war leicht zu bewerkstelligen und vom Fastnachtszug bekannt. Dort pflegten die Riesen ein imposantes Schauhaupt wie einen Helm auf dem Kopf des Darstellers zu tragen. Ein besonderer Überraschungseffekt war noch möglich durch plötzliche Vergrößerung der Gestalt. Der Geist schwillt bedrohlich auf. Bereits Sabbattini kennt alle diese Arten (Pratica di fabricar Scene e Machine ne' Teatri, 1638, Kap. 56). Er konstruierte sogar eine Vorrichtung in Art eines aufklappbaren Regenschirms, um das Gespenst anwachsen und auf ein Kreuzschlagen des Partners etwa wieder zusammensacken zu lassen. Leicht können solche schauerlichen Effekte ins Komisch-Groteske ausarten. Sie finden sich tatsächlich doch erst in der Spätzeit recht ausgespielt auf der volktümlichen Wanderbühne, als die lustige Figur die Szene beherrscht. Da wird ihr Mutterwitz auch schließlich mit dergleichen Gefahren in burlesker Handlung erfolgreich fertig. Es werden aber auch die Gespenster überhaupt parodiert, indem sich etwa der Liebhaber und Kasper als solche verkleiden und entspechende Lazzi machen. Schon früh taucht das „Verliebte Gespenst" auf, nicht erst als Gryphius 1660 die Komödie von Quinault (1658) übersetzt. Von den englischen Komödianten angeregt, verwendet bereits Jakob Ayrer die Verkleidung als Geist der verstorbenen Mutter zweimal. Es ist jedesmal der dumme Jahn, der darauf reinfällt. In der „Phönicia" fällt ihm der Betrüger Malchus um den Hals und stiehlt ihm dabei den umgehängten Geldsack, in der Komödie von „Soldan (= Sultan) von Babilonia" erschwindelt sich der Verkleidete Geld für eine Seelenmesse. Noch in der Wiener Staatsaktion von „Astromedes" neckt Scapin als Geist den Hanswurst. Ungewöhnlich ernst ist die Verwendung in der späten Fassung von „Titus Andronicus" (1699, Argumentum). Im 4. Akt verkleiden sich Thamara und ihre Söhne „als Geister und wollen Titus anreitzen, seinen ältesten Sohn Lucium hinzurichten". Einen Beleg für die Art, wie man eine gesteigerte Größe des Gespenstes erzielte, bietet die holländische Bearbeitung eines der englischen Singspiele der Komödianten. Zwei Edelleute zwingen Thumpkin (dieser sprechende Name besagt seine Mentalität) auf einem Stuhl zu stehen und in ein Laken gehüllt das Gespenst zu spielen. Er darf dabei nichts als nur „Mum" sagen.

Dem Bedürfnis nach dem Wunderbaren kam gleichzeitig die Oper willig entgegen. Der Schaulust sind hier keinerlei Grenzen gesetzt und das Schäfer-

liche brachte nun auch Heiteres in Stimmung, Fabel und Personen zur Wirkung. Aus der Antike holte man Nymphen sowie Sirenen und Nereïden, Satyrn und Kentauren. Auch die Göttinnen und Götter des Olymps bis zu Jupiter wurden beschworen. Sie waren besonders geeignet für die immer beliebter werdenden Ballette. In dieser Weise benehmen sich die wundersamen Personen nun erst recht wunderbar. Stoffe, wie der von Orpheus oder der Alceste, gaben reichlich Gelegenheit, Chöre und Ballette sogar in der Unterwelt vorzuführen. Andere Szenen spielten sich auf dem Wasser ab, wo zwischen den sich bewegenden Wellen Neptun mit den Sirenen sangen und sich rhythmisch bewegten, wo Delphine und weiteres Getier emportauchten, sogar als Reittiere dienten. Die höheren Götter erschienen in den Wolken, besonders gern sah man dort Apollo inmitten der Musen als singenden Chor. Auch einzelne Götter benutzten Wolken als Flugzeug; Medea natürlich schließlich einen Drachen. Hierzu lassen sich noch Feuerwerkseffekte fügen. In einem 1697 in Hamburg aufgeführten „Jason" zerplatzt schließlich ein Gespenst, das von dienstbaren Geistern auf Medeas Geheiß auf die Bühne gebracht und aufgestellt worden war. Offenbar hatte man die Anregung von Sabbattini weiterentwickelt und pyrotechnisch gesteigert. Die große Oper ließ sich natürlich nicht lumpen und bot reichlich Schaugepränge in exotischen Zeremonien, die gern auch etwas gruseligen Charakter erhielten, in dem etwa Menschen geopfert werden sollten, die standhafte Unschuld dann in letzter Minute gerettet wurde. Zauberer beschworen gleich mehrere Geister, die anschließend zum Ballett antraten. Wenn nach bewährtem Muster dem Tyrannen im Traum drohende Rachegeister erscheinen, dann geschieht das nicht allein mit musikalischer Ausmalung, sondern auch als ballettmäßiger Bewegungsvorgang. In Hamburg tanzen 1701 sogar Geister, während der Seeräuber seinen Opfern die Köpfe abschlägt. Das empfand man nicht als groteske Übertreibung, sondern bestaunte es vielmehr als höchst modern. Denn in der französischen großen Oper war die Dressur der Geister zu Balletteusen als Höhepunkt theatralischer Kunst der faszinierten Mitwelt zur Nacheiferung vorgeführt worden. Daraufhin tanzten auch in Deutschland die Nachtgespenster und die Schreckgeister wie nicht minder die Gestalten auf den Inseln der Seligen. Schließlich blieben sogar die Statuen nicht ungerührt und schwangen das Tanzbein. In Wien gibt es 1682 auf einen schwungvollen Gesang von Apollo hin ein Ballett von Statuen, welche die zwölf Stunden des Tages verkörperten. Am Kurpfälzischen Hof in Düsseldorf 1695 schließt sich die Statue an den Tanz der Malschüler an, die sie vorher von allen Seiten bewundert und skizziert hatten. So fröhnte die Oper am ausgiebigsten der unersättlichen Schaulust des Barocks.

Die Verwendung des Wunderbaren steht bei den Festspielen auf der Grenze zwischen dem Schaubild und dem Sinnbildlichen. Das zeigt sich am deutlichsten in der Verwendung von Allegorien. Sie bedeuten etwas Geistiges. Dieses aber wird zu einer verehrenden Geste verniedlicht und repräsentativ veranschaulicht. So mindert sich das werthafte Gewicht zugunsten eingängig dekorativer Sinnenhaftigkeit. Dadurch bekommt das ganze Gebilde eine singspiel-

mäßige Leichtigkeit und Beweglichkeit. Ob nun Pomona der hochfürstlichen Landesmutter nach einem Loblied ihren Korb mit Früchten oder Flora ihren Blumenstrauß übergibt, ob die Tugenden dem Landesvater huldigen, mit Gesang und Tanz natürlich, stets ist die gefällige Aufmachung, das bewegte Bild die Hauptsache. Stoffe und Personen der antiken Mythologie können aber auch geistige Bedeutsamkeit erhalten, zum allegorischen Festspiel arrangiert werden. So geschah es in den Stücken zur Feier der Beendigung des 30-jährigen Krieges. Joh. Rist verwendete schon 1630 für die „Irenaromachia" neben den Göttern des Olymps noch Nemesis, Ceres, Irene, Justitia, Virtus und schließlich als Schergen „drei Knechte Vulcani", welche Mars vergeblich in Fesseln zu legen versuchten. Das als große Oper ausgebaute Festspiel der späteren Zeit verwendet ebenfalls Allegorien. So finden sich etwa bei den Rudolstädter Festen in der Oper „Die Wittekinden" (aufgeführt am 3. März 1666) Superstitio, Veritas, Fatum. Dieses fliegt gegen Ende des Stückes (3. Akt), dem Wittekind „aus dem Himmel entgegen", um einen Blick in den glorreichen Aufstieg der Dynastie zu inszenieren, und zwar als Traum. Die Festoper wird „mit einem Ballett der Schwartzburgischen Städte Rudelstädtischer Linien fröhlich beschlossen". Der erste Akt endete mit einer Szenen der drei Furien in einer „finsteren Höhle", und läuft in „einen schrecklichen Fackeltanz der Furien" aus. Entsprechend wurde der zweite Akt „mit einem ernstlichen Tantze der Parzen geendigt", nachdem diese sich ebenfalls in einer „dunklen Höhle" über „Wittekinds Geschlecht" des längeren rühmend geäußert hatten. So erhält das Wunderbare wieder eine gruselige Färbung und damit mehr Gewicht. Aber es bleibt doch noch vorwiegend Schaubild.

Ein weit stärkeres Gewicht dagegen erhalten die Allegorien in den Stücken des Jesuitenorden. Hier dient das Wunderbare überhaupt nunmehr zur Verdeutlichung des Sinngehaltes. Das tritt besonders auffallend zutage, weil seine Funktion darin besteht, zur propaganda fidei mitzuhelfen. Jakob Masen wandelt das von der Wanderbühne geläufige Erscheinen von rachefordernden Geistern der Ermordeten dahin ab, daß diese den Tyrannen Mauritius im Schlaf vor das Gericht Christi fordern, der nun ebenfalls mit iustitia und misericordia auf der enthüllten Hinterbühne erscheint (gedruckt 1664, etwa 1648 aufgeführt). Wenn bereits 1615 bei der Aufführung eines „Maximilianus" auf dem Marktplatz zu Ensisheim der Geist des Kaisers Decius erscheint und „den Keisser Valerianum als seinen Nachkömmling bey nächtlichem Schlaff" Vorwürfe macht, daß „er so schlechten Ernst wider die Christen fürnehme", so verleiht eben die Verfolgung der heiligen Kirche der ganzen Szene vom Sinn des Stückes nach herkömmlicher Art großes Gewicht. In einer „Tragoedia de Valeriano Imperatore", die 1641 in Ingolstadt gespielt wurde, erweckt zu Beginn des Stückes als erregendes Moment ein Teufel den Geist des Kaisers Decius, damit dieser bewährte Christenhasser jetzt den augenblicklich herrschenden Kaiser Valerian zu einer erneuten Verfolgung der Christen „anhetze". Der Racheruf der Ermordeten erhält somit besonderes Schwergewicht, weil sie die Strafe Gottes herbeirufen. Das göttliche Gericht wird am Schluß

des „Cenodoxus" von Jacob Bidermann am eindrucksstärksten direkt zur Schau gebracht. Christus mit S. Petrus, S. Paulus „sampt den andern Richtern" erscheint auf der Oberbühne und „setzt sich zu Gericht", während unten am Sarge die Studenten die Exequien für den Hochgeschätzten beginnen wollen. Der Teufel tritt als Ankläger auf. Den Beklagten, „Spiritus, deß Doctors Seel", führt der Erzengel Michael herbei, begleitet vom Schutzengel und von „Conscientia, das Gewissen". Den Vollzug der Verdammnis sieht man ebenfalls als Szene vorgeführt (V. 7). „Spiritus, deß Doctors Seel" tritt nun auf mit seinen beiden Hauptlastern als Beistand, mit „Hypocrisis, die Gleißnerey" und „Philautia, die Aigne Lieb". Es nehmen ihn „Panurgus, Astherot, Asempholot, die Teufel" in Empfang. „Das Höllisch Hofgesind lacht und spottet deß Verdambten, bringt ihm ein Trunck von Schwefel=Pech zu einem Willkumb. Darnach ziehen und zancken ihn die Teufel mit sich in Abgrund der Höllen." In einer besonderen Szene (I, 6) war der „Hauptteufel" Panurgus auf der Bühne erschienen und hatte die beiden Laster (Hypocrisis und Philautia) zu dem Doctor ausgesandt. Sie treten dann als verführerische Einflüsterer auf, ihnen steht der Schutzengel und das Gewissen als gute Ratgeber entgegen. Tief ergriffen waren die Zuschauer bei der Aufführung 1609 in München und bei späteren, auch wohl bei der deutschen Übersetzung, die noch 1635 Joachim Meichel veröffentlichte. Eine besondere Verwertung macht das Jesuitentheater von der Schaubarkeit des Sinnbildhaften, indem man den Inhalt eines Aktes oder auch den Sinn des Stückes als lebendes Bild dem Publikum vorbereitend vor Augen führt. Ein Hildesheimer Stück kündigt 1667 (scena muta): „compendiose per scenas mutas res tota exhibetur." Paul Aler, der bedeutendste Dramatiker der Spätzeit, liebt besonders Geisterszenen als Präfigurationen. Noch heute hält man in Oberammergau an dem Brauch fest, vor jedem Akt in einem lebenden Bild aus dem Alten Testament den Sinngehalt der folgenden Handlung schaubar zu machen. Andere verwendeten dazu auch lediglich allegorische Gestalten, wobei etwa der Erzengel Gabriel die nötigen Erklärungen gab. Durch immer stärkere musikalische Ausgestaltung wurden Prolog und Epilog, auch die aktrennenden Zwischenchöre zu selbständigen Handlungen, später zu Balletten. Bei der ersten Aufführung der „Pietas victrix" in Wien 1659 traten als „Proludium" folgende allegorische Figuren auf: Impietas, Furor, Ambitio, Victoria, Consilium und Industria. Als Schlußbild erscheint recht oft der getötete Märtyrer in himmlischer Glorie in einer Wolke, etwa flankiert von seinen beiden Haupttugenden, der Frömmigkeit und der Demut. Ungewöhnlicher schließt Bidermanns „Marcia", wo in „nubilis" die beiden jugendlichen Blutzeugen Ulfadus und Ruffinus Christus um Gnade für ihren verblendeten Vater bitten. In den Wolken erscheinen oft Märtyrer oder Heilige als tröstende Boten Gottes. Als Gegenspiel sendet mitunter Satan einen berüchtigten Missetäter, etwa Herodes, um durch das Bild seines einstigen Tuns den schlafenden Tyrannen zu ähnlichem Handeln zu veranlassen. Es kann aber auch eine Allegorie wie etwa Furor erst den widerstrebenden Umbra Caini aus der Versenkung heraufbeschwören, um Absalon zum Brudermord aufzuhetzen (Köln 1699). Der Geist entzündet mit seiner Fackel

in der Brust des Schlafenden den bösen Trieb, den Haß als verbrecherische Leidenschaft, und geht danach mit einer triumphierenden Arie ab.

Alle Arten des Wunderbaren versteht Nicolaus Avancinus mit sicherem Theaterinstinkt auf die Bühne zu bringen. Sein vor Kaiser Leopold in Wien 1659 aufgeführtes Prunkstück (ludus caesareus) „Pietas Victrix sive Flavius Constantinus Magnus de Maxentio tyranno victor" beginnt sogleich mit einer Scena muta, die das siegreiche Ende mit dem Schlußbild der Huldigung vorwegnimmt. Dann erscheinen als zweite Szene Petrus und Paulus als Roms Schutzheilige und versprechen dem schlafenden Kaiser den Sieg. Da ein Chorus Coelitum beteiligt ist, würde man auch ohne die Angabe „Chorus in nube pensilis" die ganze Erscheinung als in einer großen Wolke befindlich sich vorstellen. Dem Gegner Maxentius träumt in der 3. Szene, wie das Volk Israel trockenen Fußes durch das Rote Meer zieht, Pharao aber untergeht. Umbra Pharaonis reizt den Tyrannen auf, dagegen warnen ihn Moses, Damon und der feurige Engel (angelus in columna ignis). Danach (I, 4) erzählt der Kaiser dem hl. Nicolaus seinen Traum, der ihn als sicheres Vorzeichen des Sieges deutet. Der Tyrann dagegen (I, 5) ist sehr beunruhigt und sucht den „Magus" Dymas auf (I, 7), der aus seiner Zauberhöhle tritt (ex antro prodit). Auf dessen Beschwörung „apparent cadavera" unter Donner und Blitz, fliegende Schlangen und ein feuerspeiender Drachen kommen aus der Versenkung. Der Prunkdruck zur Erinnerung an die erfolgreiche Aufführung zeigt dies auf einem der neun Kupferstiche. Das historische Geschehen beginnt darauf (I, 8) damit, daß Constantin einen Unterhändler zu Maxentius schickt und die Übergabe Roms fordert. Den Akt schließt eine Jagd auf Victoria, welche Pietas und Impietas unternehmen. Diese „evolat in miles, sequitur Pietas, captatur Impietas" von Consilium und Industria, sie fangen und fesseln die Gottlosigkeit. So geht es unter Einsatz aller Mittel einer entwickelten Bühnentechnik weiter, auch mit bloßen Schauszenen, wie dem Brand des Kapitolinischen Tempels, dem Bau der Tiberbrücke und deren Einsturz, wobei der Tyrann ins Wasser stürzt und umkommt. Am kühnsten ist die Hilfe teuflischer Geister gestaltet (Larvae), die vom Zauberer beschworen, einen regelrechten Fliegerangriff auf das kaiserliche Zeltlager machen. Der dazugehörige Kupferstich veranschaulicht diesen Effekt. Als Abschluß des zweiten Aktes wird ein Luftkampf zwischen einem Adler und einem Drachen gezeigt, dessen zweite Runde von den beiden Allegorien, Pietas und Impietas, auf jenen Tieren ausgetragen wird, „inter tubarum clangores praeliantur, fugatur Impietas". Am Ende des 3. Aktes wird der Luftkampf fortgeführt und endet mit dem endgültigen Sieg der Pietas, Impietas prolabitur, sie stürzt von ihrem Drachen. Auch das Icarusschicksal wird warnend vorgeführt. Sol exoritur, Phaëton involat in currum, die Pferde gehen durch, Phaëton stürzt ab, der Himmel steht in Flammen. Sogar einen Blick in die Hölle wagt der Anfang des dritten Aktes: Panditur Infernus, apparet Rex Inferorum, draconibus vectus", wie das Kupfer es zeigt. Zu ihm kommen die Larvae, welche vor der Kreuzfahne Konstantins flohen. Sie bringen endlich in IV, 5, die Leiche des Zauberers, und wieder wird die Hölle sichtbar und empfängt ihren Diener. So

kann dieser Akt mit dem Triumph der Pietas enden, die Industria und Consilium zu sich in ihren Triumphwagen nimmt und mit ihnen zum Himmel auffährt, während Fama I nach Osten, Fama II nach Westen den Sieg verkündend, fliegen. Auch Pax kommt in einer Wolke. Am Ende erscheint der Kaiserin die Heilige Jungfrau und läßt einen Blick in die glorreiche Zukunft des Habsburger Kaiserhauses tun, wie das Bild zeigt ebenfalls in einer Wolke, mit St. Helena und zwei Engeln. Dabei wurden wohl einzelne Herrschergestalten als Bild auf der Hinterbühne sichtbar. Auch die obligate Opferszene mit dem Orakel (II, 7) wird nicht ausgelassen. Wenn man bedenkt, daß sogar der Bau einer Brücke über den Tiber vorgeführt wird und daß diese dann bei der Flucht des Maxentius einstürzt, wobei jener ertrinkt, und daß ferner der unwillige Flußgott die Leiche des in ihm ertrunkenen Zauberers mit Hilfe der Tritonen unter dem Gesang der Najaden an das Ufer wirft und die Larvae sie danach zum Orcus tragen, so hat man noch längst keine vollständige Übersicht über die Großleistungen der damaligen Bühnenkunst und maschinellen Technik. All dieses Wunderbare geschah eben ad majorem Dei gloriam, wie es ausdrücklich am Ende des Druckes heißt.

Nach dem Vorbild der Oper ersetzen nicht nur die späteren Jesuitendramatiker wie Avancinus die aktschließenden Chöre durch szenische Zwischenspiele, auch die protestantischen Dramatiker tun das gleiche. Schon Andreas Gryphius (vier Jahre jünger als Avancini) verwendet in der „Catharina von Georgien" (IV.) einen „Reyen der Tugenden, des Todes und der Liebe". Damit werden die ethischen Werte gekennzeichnet, welche die Königin zur Wahl des Märtyrertodes veranlaßten. Wie das dargestellt wurde, veranschaulicht der Kupferstich aus dem Jahr 1655. Lohenstein greift diesen Ansatz auf und wendet ihn noch deutlicher ins Psychologische, um die maßgebenden Triebfedern der vorher abgelaufenen Handlung zu verdeutlichen. Die fünf Akte seiner Tragödie „Sophonisbe" (1669 zuerst aufgeführt) werden durch folgende Zwischenspiele beschlossen: „Reyen der Zwytracht, Liebe, des Hasses, der Freude, des Schreckens, der Begierde, des Neides, die Furcht, Sophonisbens Seele (1. Akt). Reyen der Liebe, des Himmels, der Regiersucht unter der Person des Jupiters. Des Abgrunds, der Grausamkeit unter der Person des Pluto. Der Erde, der Tugend unter der Person des Hercules. Des Wassers, der Ehre unter der Person des Jason (2. Akt). Reyen der Eifersucht, der Vernunft, des Neides, der Narrheit, der Verzweyffelung samt der Schönheit und Einbildung, welche mit ihren Bildungen stumm fürgestellt werden (3. Akt). Reyen des Hercules, der Wollust und Tugend, Kaiser Leopolds Geist (4. Akt). Reyen des Verhängnisses der vier Monarchien (5. Akt)" beschließt das Stück, nachdem es zu einer Festaufführung für den Kaiser ausgestaltet worden war. Ähnlich hatte ja auch Avancini seine „Pietas victrix" beschlossen und Hallmann folgte in der „Mariamne" (1670), wo der Geist des Königs Salomon in lebenden Bildern die Zukunft erblicken läßt. Während damit dem Kaiser Leopold und dem Hause Habsburg gehuldigt wurde, hat Gryphius dieses Mittel dazu benutzt, Sturz und Strafe des Tyrannen als nahe, drohende Schicksalsvergeltung vorzuführen. Was der Geist der Märtyrerin Catharina dem Perserschah nur mit Worten ausmalt,

macht er 1663 im 5. Akt von „Carolus Stuardus" als lebendes Bild (wie die scena muta der Jesuiten) schaubar, und zwar dreimal. Das Ende dieser Szene wird mit dem altbewährten Effekt beschlossen, daß dem Schuldigen der Fluchtweg auf jeder Seite von einem Geist versperrt wird. Dabei spritzt ihm der eine beim ersten Erscheinen „Blutstropfen ins Gesicht" und die Szene wird verdunkelt. Beschlossen wird diese Tragödie, nach der Hinrichtung des Königs Karls I. von England, mit einer schaurigen Szene, in welcher sieben Geister ermordeter Könige nach Rache rufen und diese alle Plagen zur Strafe herbeirufen. Aus der Versenkung („reiß auf, du Schlund bestürzter Erden") steigen „Krieg, Ketzerei, Pest, Tod, Hunger, Zweytracht, Furcht, Eigenmord". Das gleiche Thema hatte Gryphius bereits als Abschluß des zweiten Aktes der „Catharina von Georgien" unter Aufteilung in zwei Chöre verwendet. („Reyen der von Chach Abas erwürgten Fürsten:") Ungewöhnlich war auch der Abschluß des 4. Aktes des „Carolus Stuardus", in welchem die Religion von neun Ketzern einzufangen versucht wird. Doch sie erhaschen nur deren Mantel, den sie in Stücke reißen, während die Religion entflieht und „aus den Wolken" den Wert des „reinen Herzens" als entscheidend verkündet. Ungewöhnlich berührt, daß als Abschluß des zweiten Aktes (in der erweiterten Fassung von 1663) ein „Chor der Syrenen" statt des üblichen Chors „der Engelländischen Frauen und Jungfrauen" über die unerhörten Zeitläufe klagt. Man könnte sich vielleicht darüber wundern, daß Gryphius als Protestant die englischen Kalvinisten so scharf als Ketzer von der wahren Religion abhebt. Das hängt mit seiner Auffassung vom Königtum als einer von Gott gesetzten Einrichtung (Gottesgnadentum der Majestät) zusammen, daher lautet der Titel des Stückes „Ermordete Majestät oder Carolus Stuardus König von Großbritannien" (1649). Der König wird als Märtyrer für einen religiös gegründeten Grundwert hingestellt. So erhält jene Ausgestaltung des Reyens vom 4. Akt besonderes Gewicht, macht den tiefen Gehalt sinnfällig. Dasselbe bezweckt die Verwendung der Themis in zwei Reyen des „Papinian" (1659). Als oberster Richter des römischen Reiches wird Papinian zum Blutzeugen für die von Gott geforderte Gerechtigkeit, weil er sich weigert, den Affektmord Bassians an seinem Bruder und Mitregenten Geta zu rechtfertigen. Nach der Bluttat (2. Akt) erscheint Themis in den Wolken und ruft die drei Furien herbei. Nach dem 4. Akt ängstigen diese den schlafenden Tyrannen: „Kayser Bassianus erscheinet auf einem Stuhl schlafend, von etlichen geflügelten Geistern wird ein Amboß mit Hämmern auf den Schauplatz gebracht, auf welchem die Rasereyen einen Dolch schmieden." Das geschieht unter Gesang. Dann erscheint der Geist des Kaisers Severus, des Vaters des Ermordeten, der mit dem geschmiedeten Rachedolch den Schlafenden bedroht. Weil für Gryphius der ethisch-religiöse Sinngehalt das Entscheidende ist, sucht er, ihm sinnbildlichen Ausdruck zu schaffen. Schon als jugendlicher Übersetzer setzt er den „Gibeonitern" von Vondel als Prolog und Epilog den Geist Sauls mit bluttriefendem Schwert hinzu, eben um den Gehalt zu verdeutlichen. Dabei war gewiß Senecas Vorbild ebenso maßgebend wie dessen zahlreiche Nachahmer unter den holländischen Dramatikern. Auch die Erstfassung

seines „Karl Stuart" eröffnete er auf diese Weise und fügte daran gleich eine weitere Geisterszene, wo dem schlafenden König seine Großmutter, Maria Stuart, eine düstere Zukunft ansagt. Ausdrücklich als ein Traum wird im „Leo Armenius" die verwandte Szene bezeichnet, in welcher der Kaiserin, die „auf einem Stuhl" schlummert, „ihrer Frauen Mutter Geist" erscheint und das blutige Ende ihres Gatten vorhersagt (V, 1). Hier wird nun von der Erwachten erzählt, was der Geist sagte, während auf der Bühne bei Beginn des Aktes der Geist nur stumm dasteht und in dem Augenblick, „indem sie aufwecket, verschwindet", offenbar mittels Versenkung. Dem Kaiser selbst war schon vorher (III, 2) seine Ermordung als Strafe Gottes vorausgesagt worden, und zwar von „Tarasii Geist", des von ihm beseitigten Patriarchen. Eigenartig ist, daß dann der Mörder selbst als „Gespenst Michaelis" den tödlichen Dolchstoß ausführt, obwohl dieser zum Tode verurteilt im Kerker verwahrt wird. Im Jesuitendrama des Josephus Simon „Leo Armenus" von 1645 steht nach Senecas Schema diese Voraussage am Anfang (I, 2), um auf das Ziel der Handlung vorzubereiten. Statt des Michael tut der „Angelus vindex rubro vestitus" mit gezogenem Schwert den tödlichen Stoß. Gryphius hat diesem Stück das seine entgegengesetzt, nicht es nachgeahmt. Er war grundsätzlich anderer Meinung über gewaltsamen Umsturz und Königsmord. Hinzugefügt hat er außer jener Geistererscheinung der Kaiserin Theodosia (V, 1) auch noch die Beschwörungsszene (IV, 2). Einer der Verschwörer sucht den „Zauberer" Jamblichus auf, um die Zukunft ihres Unternehmens zu erkunden. Die Anweisungen an einen ihm helfenden Knaben zeigen deutlich das Zeremoniell, bis nach Verdunkelung unter Donner und Blitz „der Höllische Geist" erscheint und seinen Spruch sagt, der natürlich „doppeldeutig" ausfällt. Es wird hier von Anfang an deutlich, daß Gryphius von sich aus und über bloße Tradition hinaus einen Hang zum unheimlich Wunderbaren, zum Gespensterglauben besaß. Dergleichen läßt sich weder von Lohenstein noch gar von Hallmann oder Christian Weise behaupten. Sie übernehmen die typischen Geisterszenen. Da ist nichts Neues erfunden und hinzugekommen, kein Hauch eignen Fühlens spürbar. Es handelt sich eben um die bewährten Effekte, wirksam, weil sie den allgemeinen Ansichten vom Übersinnlichen entsprechen. Zugleich demonstrieren sie allerdings auch vom Gehalt her die göttliche Gerechtigkeit, die den Übeltäter, meist in der Person des Tyrannen, bestraft. So tötet sich Dido bei Hallmann mit dem Dolch, den ihr der Geist des Sichaeus hinreicht (Adonis), oder dem Herodes (Mariamne) vertreten die Geister den Weg zur Flucht wie einst schon bei Heinrich Julius von Braunschweig. Das Geschehen ist die Hauptsache, der Stoff erweckt Interesse, nicht die geistige Bedeutsamkeit. Ebenso ist es bei Christian Weise. Bei ihm wird ein Nachlassen in der Verwendung des Wunderbaren merklich. In seinen Jugendstücken der 70er Jahre macht er häufig von der Flugmaschine Gebrauch: „Hier kömmt Venus mit zwey geflügelten Amuretten in der Lufft auff einem hellen Wagen gefahren." In Zittau auf der eigenen Bühne dagegen wird nur selten diese Maschine verwendet. Die Engel läßt er sogar auf der Vorderbühne auf- und abtreten. „Die Engel kommen an verschiedenen Orten herauß, stellen

sich auff beiden Seiten." Ihr Kommen wird von Blitz und Donner begleitet und es ertönt danach Gesang, offenbar von verborgenem Chore. Die Traumerscheinung des König Wenzel (1686) wird auf der Hinterbühne enthüllt, welche hernach „zufällt". Im „Jephta" (1679) wird die Versenkung benutzt, der Geist des Königs „guckt aus der Erden mit feurigen Augen herfür und rufft: ‚Nabal, Nabal.'" Ihm folgen zwei weitere Geister „von unten her". Sie tragen, wie auch die Furien, Fackeln in der Hand. Selbst ein so didaktisch gemeintes Schuldrama wie „Ratio Status" (1668), das die skrupellose Machtgier vor Augen führt, verwendete den schaurigen Zug der Ermordeten. Sie treten auf „in langen weißen Hemdern und unter dem Gesichte ganz blutig, in der rechten Hand halten sie Waxlichter ... gehn ein paar mal auf dem Schauplatz herum". Dieses Erschrecken des Schuldigen hat Christian Weise im „Verfolgten David" (1683) ganz besonders ausführlich ausgemalt. Nicht weniger als 14 namentlich aufgeführte Geister treten in aggressiver Weise auf. Die Bühne ist „ganz finster", König Saul setzt sich am Tisch bei einer Kerze „nieder und schreibt, also daß er den Rücken gegen die Spectatores wendet. Ahimelechs Geist kömmt ganz blutig mit einer Fackel heraus, zupft ihn und eilet auf der andern Seite hinein." Danach kommt der Geist der Thirza „ebenfalls blutig mit einer Fackel, und reißt ihm von hinten die Feder aus der Hand, und eilet hinaus". Besonders grausig verhält sich danach „der Geist von Dina". Sie „trägt das kleine Kind, da die Eingeweide heraushangen, in der andern Hand hat sie eine Fackel. Also schlägt sie ihm das Kind auf den Kopf und eilet davon." Saul „schreibt weiter, in währender Zeit ziehen sich alle Geister heraus und stellen sich in einen Kreis um den Tisch". Da dreht sich Saul auf seinem Stuhl herum und erschrickt. Sie schreien ihm in Alexandrinern ihre Racherufe entgegen. Die späteren Stücke (nach 1687) verzichten auf derlei Effekte und Geisterszenen überhaupt. Es waren eben bloße Effekte äußerlicher Art. Christian Weise wie Hallmann neigen zum Schauspielerischen und Theaterhaften. So entgleitet wieder alles ins Schaubildliche, das Gehaltliche wird dekorativ. Bei Gryphius dagegen wird alles vom Gehalt her gesehen, wird Ausdruck eines ganz persönlich erlebten Sinngehalts. Seine Lyrik leiht dieser Ergriffenheit vom Weltanschaulichen her unmittelbaren Ausdruck zumal im Sonett. Ebenso wird sein dramatisches Schaffen dadurch bestimmt. Seinen „Carolus Stuardus" schreibt er unmittelbar nach der Hinrichtung des Königs, um aufzurütteln über dieses furchtbare Verbrechen gegen das göttliche Recht, das die Majestät den menschlichen Richtern entzieht und dem göttlichen Entscheid allein vorbehält. So erhielt das dramatische Geschehen eine geistige Tiefendimension, die ihm besonderes Gewicht verlieh. Alles schaubar Theatralische erhält dabei vom Gehalt her Bedeutsamkeit, wird Sinnbild. Ja, Gryphius wagte sogar, die Geistererscheinung als Wunder nicht nur auf die Bühne zu bringen, sondern zum Drehpunkt einer Handlung zu machen. Das geschah in seinem eigenartigsten Drama, in „Cardenio und Celinde". Es handelt sich um das Wüten von blinder Leidenschaft, das durch ein einziges Ereignis zum Erlöschen gebracht wird. Was nun auf offener Bühne vor unseren Augen geschieht, ist nicht nur wunderbar und auch nicht

bloß gruselig. Es ist das Eingreifen des Okkulten im Sinn der göttlichen Güte. Cardenio hat in Bologna studiert, dabei sich in Liebesleidenschaft zu Olympia verstrickt. Sie wurde trotz ihrer Gegenliebe ihm durch Intrige von einem anderen ‚Lysander' weggeheiratet. Aus Verzweiflung ging er auf die Leidenschaft von Celinde ein und erstach aus Eifersucht ihren Galan, den Ritter Marcellus. Soweit die Vorgeschichte. Er ist nun dieser Frau überdrüssig und steht im Begriff, Bologna zu verlassen. Zuvor aber will er sich an Lysander rächen. Er lauert ihm nächtens auf, als jener von einer Reise zurückkehrt. Aber da erscheint aus dessen Haus eine Gestalt, die er in ihrer Verhüllung für Olympia hält. Sie winkt ihm, er folgt ihr, sie kommen in einen „Lustgarten". Als Cardenio die stumm Bleibende umarmen will, verwandelt sich plötzlich alles: der Ort in eine schaurige Einöde und die Frau in ein Totengerippe, das mit Pfeil und Bogen auf Cardenio zielt. Er bricht ohnmächtig zusammen. Celinde hat bei einer Zauberin Beistand in ihrer Herzensnot gesucht. Diese wollte ihr einen Liebeszaubertrank für den Ungetreuen brauen. Dazu brauchte sie das Herz der erst kürzlich beigesetzten Leiche des erstochenen Ritters. Um dies zu besorgen, war Celinde in die Gruft gestiegen, aber die Leiche hatte sich aufgereckt. In dieser Situation findet sie Cardenio und hilft ihr aus der Gruft, in die der Tote wieder zurückgeht mit den Worten: „Des Höchsten unerforschliches Gerichte / Schreckt eure Schuld durch dieses Trauer=Gesichte." Damit ist die Sinnesänderung beider herbeigeführt. Sie entsagt und geht in ein Kloster; er bekennt voll Reue seine böse Absicht und scheidet versöhnt von Virenus und Olympia, und mit Verzeihung auch gegen Celinde. So hat diese erschreckendste Einsicht des Barockmenschen, das Vanitas=Erlebnis hier als szenischer Vorgang mahnende Sichtbarkeit gefunden, zugleich aber auch tröstlich der Glaube an die Güte Gottes dem nur schaurig Wunderbaren die Erhöhung zum Wunder gebracht. Hier treffen wir auf die künstlerisch eindrucksvollste und geistig tiefste Verwendung des Wunderbaren als Sinnbild im Bereich des deutschen Barocktheaters.

Sogar das Ende des Wunderbaren ist ganz deutlich und recht bezeichnend. Die Oper zeigt es. Denn sie hatte nun gegen Ende des 17. Jahrhunderts alles überwuchert und verdrängt. Die beiden Stätten deutscher Oper mit ihren reich ausgestatteten Theaterbauten beschäftigten nicht nur deutsche Künstler, sie gaben auch deutschsprachige Texte von deutschen Verfassern. Diese stehen noch in der spätbarocken Tradition wie Hallmann oder Weise, ja bei manchen Hamburger Produkten geht die Übereinstimmung bis in den Wortschatz. Wie die beliebten Topoi übernimmt man auch die Geisterszenen, die Rachegeister und die Traumvisionen. So erscheinen 1704 dem schlafenden Antonius „einige Geister", die „tanzen und einige der von ihm Erschlagenen nahen sich zu Antonn ihn zu quälen, und nachmals verschwinden". Aber sie haben solchen Eindruck auf ihn gemacht, daß er sich danach bei der Nachricht vom Tode der Cleopatra auf offener Bühne ersticht. Beccau entschuldigt sich im Vorwort zu seinem Libretto „Amadigi", das der junge Händel komponierte (Hamburg 1717), wegen der „vielen Zaubereien, so darin vorkommen". Aber er habe sie nicht erfunden, sie

stünden vielmehr in der Quelle, dem Amadisroman, und wären also nicht seine, „als des Übersetzers, sondern des Autors Schuld". Einen beträchtlichen Gewichtsverlust erfährt das Geisterwesen, wenn die lustige Figur es an sich reißt. Besonders burlesk ging die späte Wanderbühne damit um, man denke nur an das Faustspiel. So ernst man den Teufelspakt des Doktors nahm, Kasperl veralberte alles und das Wunderbare hatte dazu in den Abenteuern seine eigenen Reize. Bezeichnend ist auch die zunehmende Beliebtheit der Verkleidung als Gespenst. Noch der junge Lessing verwendet im „Freigeist" solche Vermummung als Intrige der Diener. Eine häufiger vorkommende Variante ist der Irrtum, wo jemand für das Gespenst angesehen wird, aber die noch lebende Person ist, nun jedoch diese Situation in komischer Weise ausspielt und ausnutzt. In der Oper „Tomyris", die 1713 in Hamburg aufgeführt wurde, findet sich eine Beschwörung mit all den bewährten Effekten, aber es stellt sich heraus, daß der ganze Rummel nur ein Schwindel war. Besonders bezeichnend erscheint die Tatsache, daß der Geisterauftritt der Oper „Hannibal", der 1681 in Hamburg in voller Gruseligkeit dargeboten wurde, bei der Reprise 1733 wesentlich gekürzt und nur auf die für den Zusammenhang der Handlung unentbehrlichen Aussagen beschränkt wurde. Bereits 1706 hatte eine Anweisung betont, daß der Geisterauftritt nicht wirklich sei, sondern nur „im Traum erscheint". Es wundert daher nicht, daß Geisterszenen und alles unheimlich Wunderbare auch in der Oper schwinden. Bei den führenden Librettisten wie Zeno oder Metastasio ist keine Gelegenheit mehr für ihr Auftreten.

Das hängt mit dem gewandelten Zeitgeist zusammen. Die Aufklärung hat sich durchgesetzt und bestimmt Denken wie Schaffen. Christian Thomasius hatte 1703 die prinzipielle Unhaltbarkeit des Geisterglaubens dargetan und sich gegen Hexenwahn und Hexenprozeß gewendet (De crimine magiae). Es folgten 1704 die „Kurzen Lehrsätze vom Laster der Zauberei". Die Moralischen Wochenschriften bekämpften dergleichen Aberglauben gern und ausführlich. Noch in den „Neuen Beiträgen zum Vergnügen des Verstandes und Witzes", den sogenannten „Bremer Beiträgen", die Klopstocks erste Oden und Gesänge des „Messias" brachten, findet sich eine „Vergleichung des Aberglaubens und die Freigeisterei", wo beide als Entartungen und Abirrungen vom gesunden Menschenverstand eindringlich widerlegt und ernstlich bekämpft werden.

Überaus aufschlußreich ist schließlich die Art und Weise, wie Breitinger in seiner „Critischen Dichtkunst" 1740 das vom dogmatischen Realismus verpönte Wunderbare zu retten unternimmt. Im 6. Kapitel gibt er zunächst zu: „folglich hat das Wunderbare für den Verstand immer einen Schein oder Falschheit, weil es mit den angenommenen Sätzen desselben (‚von den Kräften, Gesetzen und dem Laufe der Natur' hieß es vorher) in einem offenbaren Widerspruch zu stehen scheinet. Allein dieses ist nur ein Schein", ... „das Wunderbare muß immer auf die wirkliche oder die mögliche Wahrheit gegründet sein, wenn es von der Lüge unterschieden sein und uns ergetzen soll". Als des Rätsels Lösung ergibt sich schließlich, „das Wunderbare ist demnach nichts anders als ein vermummtes Wahrscheinliches. Der Mensch wird nur durch dasjenige gerühret, was er glaubt;

darum muß ihm ein Poet nur solche Sachen vorlegen, die er glauben kann, welche zum mindesten den Schein der Wahrheit haben". Die „Einbildungskraft" befähigt den Dichter, daß „er dem Wunderbaren die Farbe der Wahrheit anstreichen und das Wahrscheinliche in die Farbe des Wunderbaren einkleiden" kann. Dadurch erscheint das Dichterwerk ungewöhnlich, ohne doch in Widerspruch mit dem Wahren zu stehen. Es löst dabei das Wirkliche aus seinen realen Verknüpfungen und fügt es zu etwas Neuem, aber Möglichem zusammen, das im Lichte der Wahrscheinlichkeit leuchtet und unser Gemüt erregt, unser Herz rührt. Breitinger stützt sich auf Leibniz, indem er neben dem Faktischen das Mögliche zu Hilfe ruft. Er betont, daß „die Poesie eine Nachahmung der Schöpfung in der Natur, nicht nur in dem Würklichen, sondern auch in dem Möglichen ist . . ." „Folglich muß der Poet das Wahre (d. h. das tatsächlich Wirkliche) als wahrscheinlich und das Wahrscheinliche als wunderbar vorstellen, und hiermit hat das poetische Wahrscheinliche immer die Wahrheit, gleichwie das Wunderbare in der Poesie die Wahrscheinlichkeit zum Grunde." Das ist kein Rückstoß des Barocken oder gar dessen Rettung, nein, hier spricht eine ganz andersartig denkende und fühlende Epoche, die Aufklärung, und sie meint mit dem Wort „wunderbar" einen ganz andersartigen Inhalt. Es sollte noch ein halbes Jahrhundert nach Breitingers Buch dauern, bis der Romantiker Ludwig Tieck wieder das Wunderbare beschwor: „Mondbeglänzte Zaubernacht, Die den Sinn gefangen hält, Wundervolle Märchenwelt, Steig auf in der alten Pracht." Erst in Webers „Freischütz" und „Oberon" hält es auf der Bühne Einzug, andersgeartet als in der Barockzeit und in anderer Funktion und Bedeutsamkeit.

Literatur:

Egon Treppmann, Totengeister auf dem deutschen Theater im Barock. Diss. Köln 1954.
Max Wagner, Hollands Geisterdramen und ihre Beziehungen zu den übrigen europ. Literaturen. Diss. München 1913.
Irene Wanner, Die Allegorie im bayr. Barockdrama. 1941.

DAS BALLETT IN DER WIENER BAROCKOPER

Von Eva Stanzl (Wien)

Das 17. Jahrhundert brachte 1663 die Gründung der Académie de danse in Paris, eine erste Maßnahme, um die Tanzkunst, ihre verschiedenen Formen und Schritte gültig und unverfälscht zu erhalten. Dies gab eine Grundlage, das Bewegungsmaterial in seinen wesentlichsten Merkmalen bis heute zu bewahren. Die Formen der höfischen Gesellschaftstänze, die aus der Renaissance bekannt waren, lebten auch noch in der Barockzeit weiter. Ihre Beliebtheit fand einen Niederschlag im barocken Theaterleben, in dessen Theateraufführungen sie zum integrierenden Bestandteil wurden. Diese Situation blieb über eine Zeitspanne von beinahe anderthalb Jahrhunderten erhalten. Nur langsam stieß das Ballett in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in eigengesetzliche künstlerische Bereiche vor. Hier taucht mit Jean Georges Noverre die erste schöpferisch profilierte Persönlichkeit auf, die mit theoretischen Schriften ihre künstlerischen Ziele zu untermauern wußte. Vor Noverres „Briefen über die Tanzkunst" war es nicht üblich, sich über Gestaltungsprobleme des Balletts Gedanken zu machen. Die Selbstverständlichkeit, mit der man in der Glanzzeit der Barockoper den Tanz in Theateraufführungen einbezog, scheint manche Erklärung und manchen Schlüssel zum Verständnis in sich zu bergen.

Die Opernaufführungen des 17. Jahrhunderts mit ihrem immer wiederkehrenden strukturellen Aufbau der Handlung, dem begrenzten Themenkreis, dem regelhaften Einsatz der Musik, dem Aufwand an Ausstattung und Bühnenmaschinerie, ist in ihren ästhetischen Prinzipien als Dokumentation der Macht, Würde und Ordnung schon oft charakterisiert worden. Es wurde auch vielfach darauf hingewiesen, daß das Ballett eine den anderen Künsten ebenbürtige Stellung in der Barockoper einnahm. Eigentlich nicht sehr verwunderlich zu einer Zeit, da die theatralische Wirkung wesentlich auf das Auge gerichtet war. Einschränkend wird aber in diesem Zusammenhang vermerkt, das Ballett sei lediglich Anhängsel und Schauwerk gewesen und nur dazu da, um das Interesse an Theateraufführungen zu mehren. Ein Vorwurf, der für das höfische Ballett bestimmt nicht zutrifft, da hier der Erfolg einer Aufführung nicht von einem breiten Publikum abhängig war. Wir sind es heute nur zu sehr gewöhnt, die historischen Zusammenhänge mit den erst später erworbenen Erkenntnissen zu messen und in diesem Fall schwingt meist das abfällige Urteil Noverres mit, das er aber im wesentlichen auf die Erscheinungen der Spätzeit bezieht. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts waren die Möglichkeiten der Barockoper erschöpft, ebenso wie ihre Notwendigkeit im gesellschaftlichen Sinn. Daß auch das Ballett als Teil der Oper

seine Wirkung verlor und zu einer im Technischen ausartenden Virtuosität wurde, darf nicht verwundern. Aus dieser Situation kam es zur stürmischen Entwicklung des Handlungsballettes, dessen geistige Vaterschaft in gleicher Weise Noverre und sein Zeitgenosse Angiolini für sich in Anspruch nahmen.

Es ist daher notwendig, die Stellung des Balletts im Barocktheater aus den Quellen der Zeit zu erfassen. Dramaturgische Zusammenhänge, Einzelheiten der Aufführungspraxis kommen da zum Vorschein, die jene Bedeutung begreiflich machen, die der Barockmensch dem Ballett zumaß.

a) Die historische Entwicklung des Balletts am Wiener Hofe

Im 17. Jahrhundert nimmt das Ballett am Wiener Hof eine ähnliche Stellung ein wie im theaterfreudigen Paris Ludwigs XIV. Es fand im Rahmen der Barockoper und bei höfischen Festen eifrige Pflege, wenn seine Entwicklung auch nicht so stilbildend war, wie es in Paris als Folge der Gründung der Académie de danse zu beobachten war. Am Hofe der Kaiserstadt wurden Anregungen und Einflüsse aus fremden Kunstzentren aufgenommen, jedoch dem österreichischen Geschmack angepaßt, der Fremdes keineswegs vorbehaltlos annimmt. Das Wiener Hofleben der Barockzeit mit seinem Höhepunkt unter Kaiser Leopold I. weist eine Fülle prunkvoller Festlichkeiten auf, die den Vergleich mit der Repräsentation anderer europäischer Höfe nicht zu scheuen brauchten. Auch in Wien wurzelt das Theaterleben zu einem Teil in der Tradition der Turniere, Inventionen und Wirtschaften. Die ersten Anregungen zu theatralischen Festen kamen, bedingt durch die engen verwandtschaftlichen Bindungen der Höfe, aus Italien und Spanien. Besonders aus Italien wurde die neue Form der musikalischen Tragödie eingeführt. Das Ballett nimmt von Anbeginn eine feste Stellung ein.

Das erste nachweisbare Ballett fand in Wien am 27. Februar 1631 aus Anlaß der Feierlichkeiten zur Hochzeit des späteren Kaisers Ferdinand III. mit Maria Anna, Infantin von Spanien, statt. Fürst Franz von Khevenhüller schildert das Fest, bei dem „alsdann ein ansehnliches Ballett gehalten worden und ist die Diana, Juno, Minerva und Onuro gar wohl geputzt und gekleidet erschienen und schöne Lieder gar lieblich gesungen. Darauf die Erzherzogin Maria Anna in Mascara mit elf Damen als wie zwölf Kaiserinnen vom Hause Österreich, herrlich gekleidet, gefolgt, die haben zierlich und wohl getanzt und den Namen Maria auf unterschiedliche Weise in Figur. Und als sie sich wiederum an ihren Ort gestellt, ist die Erzherzogin Cäcilie Renate auch mit elf Damen, nicht weniger, als die vorigen stattlich gekleidet, auf den Saal gekommen und ein Ballett getanzt und die Buchstaben des Namens Ferdinand gar deutlich präsentiert." Am 4. März desselben Jahres folgte ein Aufzug mit Triumphwagen, der auch mit einem Ballett endete. Das waren aber nicht die einzigen Festlichkeiten aus diesem Anlaß. Es gab noch prunkvolle Aufzüge, Komödien und musikalische Darbietungen. Es ist anzunehmen, daß bereits bei diesen Aufführungen ein Ballettmeister mitwirkte, denn der italienische Ballettmeister Santo Ventura dürfte sich damals

schon am Wiener Hof aufgehalten haben. Er soll unter Ferdinand II. 1626 aus Venedig gekommen sein und zuerst dem Hofstaat der Kaiserin Maria angehört haben. In den Textbüchern findet er erstmals bei der Aufführung der Oper „L'inganno d'amore" Erwähnung, die am 24. Februar 1653 in Regensburg stattfand, wohin sich Ferdinand III. mit seinem Hofstaat zum Reichstag begeben hatte. Es ist daher anzunehmen, daß Ventura auch bei der Oper „La Gara" des vorangegangenen Jahres (Jänner 1652) die Ballette einstudiert hat. Damit beginnen die großen Opernaufführungen des Wiener Hofes, an denen namhafte Künstler, wie Giovanni Burnacini — später in noch größerem Ausmaß sein Sohn Ludovico —, die Textdichter Amalteo und Minato, die Komponisten Bertoli, Cesti und Draghi mitarbeiteten. Die Mitwirkenden der Ballette waren zumeist Mitglieder des Hofes und des Hochadels, wie aus den langen Personenverzeichnissen der Textbücher entnommen werden kann. Daneben gab es auch eine geringe Zahl von Berufstänzern, die nach strenger Auswahl in den Hofstaat aufgenommen wurden. Sie tanzten die schwierigeren Rollen und wurden meist nicht im Programm genannt. Santo Ventura wurde 1678 von seinem Sohn Domenico in der Tanzmeisterstelle abgelöst. Die Tatsache, daß mehrere Mitglieder derselben Familie am Wiener Hof als Tänzer wirkten, läßt sich in einigen Fällen beobachten. Gegen Ende des Jahrhunderts ist die Monopolstellung der Familie Ventura zu Ende und die Herren Torti, Appelshofer, Levassori, später auch Gumpenhuber (von 1708 an) und Phillebois (seit 1710) teilen sich in den Aufgaben der Ballettmeister.

Höhepunkte der barocken Theaterfeste am Wiener Hofe waren die Aufführungen zur Hochzeit Leopolds I. mit Margaretha Theresia von Spanien, die am 24. Jänner 1667 mit einem „Freudenfest zu Pferd" auf dem Inneren Burgplatz ihren Anfang nahmen. Dieser prunkvolle Aufzug mit anschließendem Roßballett ist in Stichen des Holländers van den Stein festgehalten. „La contessa dell'aria e dell'acqua" zeigt die vier Elemente — Luft, Wasser, Feuer, Erde — im Streit. Jedem Element war sein Festwagen zugeordnet, der es versinnbildlichte. Entsprechend kostümierte Begleitung und Musikkapellen gaben dem Aufzug ein imposantes Aussehen. Die einzelnen Quadrillen führten Mitglieder des Hochadels an. Als selbst die Götter den Streit der Elemente nicht zu schlichten vermögen, bricht nach heftigem Wortwechsel der „Kampf" aus, dem sich ein abwechslungsreiches Roßballett anschließt. In diesem „Balletto a cavallo" wurden alle Künste des Reitens entwickelt; vielfältige räumliche Figuren — Kreise, Diagonalen, Vierecke, parallel geführte Linien — wechselten und ergaben ein imposantes Bild. Die Prunkoper „Il Pomo d'oro", ursprünglich als Hauptstück der Feierlichkeiten vorgesehen, mußte eines Trauerfalles wegen bis zum Jahre 1668 aufgeschoben werden. An zwei Tagen, am 13. und 14. Juli, wurde die bekannte Fabel des Parisurteils aufgeführt. Inhaltlich dahin abgeändert, daß eine Prinzessin gesucht werden müsse, die alle Vorzüge der drei Göttinnen Venus, Juno und Minerva in sich vereinige. In der Licenza, dem huldigenden Schluß und für die anwesenden Zuschauer wichtigsten Teil der Oper, wurde der Preis der jungen Kaiserin zuerkannt, die sogar die Göttinnen an Liebreiz und Tugend übertreffe. In dieser fünf-

aktigen Oper wurde jeder Akt von einem Ballett oder einem Schaukampf abgeschlossen. Die Musik dazu hatte Johann Heinrich Schmelzer komponiert. Nach dem ersten Akt gab es ein „Ballo dell'Idee delle Bellezze e degl'Amori", den Schluß des zweiten, dritten und vierten Aktes bildeten Schaukämpfe, die von einem Fechtmeister choreographisch gegliedert und einstudiert wurden. Die Licenza schließlich beinhaltete gleichzeitig drei Ballette: „di Spiritelli in Aria, di Cavalieri in Terra, di Sirene e Tritoni in Mare". Außerdem sind noch Ballette innerhalb der Akte erwähnt, die kleinere Arrangements gewesen sein dürften, möglicherweise vom Chor dargestellt, der die Hauptpersonen begleitete. Vermutlich stammte auch die Musik für diese kleinen szenischen Übergänge von Cesti, der die Oper komponiert hat, denn nur die ausgesprochene Ballettmusik wird Schmelzer zugeschrieben. Einstudiert sind die Tänze des „Pomo d'oro" von Santo Ventura.

Auch die übrigen Opernaufführungen, die mehrmals im Jahr stattfanden, zeigten Ballette. Das komische Element wurde besonders zur Faschingszeit betont. In der Oper „Die närrischen Abderiten" („Il pazzi Abderiti"), aufgeführt im Fasching 1675, weisen die Titel der Tänze schon auf ihre komische Wirkung hin. Es gab nach dem ersten Akt einen „Greifen-Dantz", nach dem zweiten Akt steht die Bemerkung: „Hierauff machen die Narren, welche sich in Stein verwandelt glauben, in unterschiedlichen Bildniß-Stellungen einen Dantz" und am Schlusse der Oper „machen Mäuss und Frösche den Dantz". Hier wurde wohl versucht, eine Charakteristik der komischen Tänzerrollen zu geben und in bescheidenem Ausmaß die strengen Formen der Hoftänze zu lockern, was zur ausgelassenen Faschingszeit erlaubt schien.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts werden die Opernaufführungen immer prunkvoller in der Ausstattung, um schließlich in der Oper „L'Euleo festeggiante nel ritorno d'Alessandro Magno dell'Indie" des Jahres 1699 einen Höhepunkt dieser Entwicklung zu erreichen. Dies gilt besonders für die szenische Lösung, da die Aufführung am Abend im Freien stattfand und das Problem der Beleuchtung gelöst werden mußte. Mit Hilfe von zahlreichen Vasen und Schalen, in denen Feuer brannte und die dekorativ auf den Kulissen angebracht waren, erzielte man zugleich eine starke optische Wirkung. Das exotische Milieu der Handlung paßte zu diesem Fest und dieser Lösung im Garten der Favorita besonders gut. Auch ein großer quadratischer Teich wurde in die Szene einbezogen. Auf dem Stich nach Ludovico Burnacinis Entwurf, der dem Textbuch beigegeben ist, kann man das prachtvolle Bild bewundern. Bei einem solchen Übergewicht der szenischen Ausstattung blieb für die tänzerische Gestaltung nicht viel Raum. Tatsächlich ist in einer dem Zuschauer gegenüberliegenden Allee eine Gruppe von Kriegern und persischen Damen zu sehen, die einen Tanz ausführen, der auch im Textbuch angeführt ist. Da aber der Teich dazwischenliegt, ist die Entfernung zu groß, um Einzelheiten wahrnehmen zu können. Hier ist die Theaterszenerie als Schauobjekt buchstäblich in den Vordergrund gerückt.

Der Beginn des 18. Jahrhunderts ist am Wiener Hof noch völlig von der Tradition des theatralischen Barocks beherrscht. Die höfischen Feste werden immer prunkvoller gestaltet, die Verlegung der Aufführungen in Parks bietet auch

räumlich neue Aspekte. Die Tiefenwirkung des Szenenbildes wird durch die natürliche Weite des Raumes verstärkt. Nach der Erschöpfung des barocken Bühnenbildes mit seiner Zentralachse kommt mit den Bühnenarchitekten der Familie Galli-Bibiena die Neuerung der Achsendrehung, die Übereckstellung von Treppen und Säulenhallen, die noch mehr Prunk und Ausstattung zuläßt. Hier bekommt der Darsteller eine fast untergeordnete Bedeutung. Die Stiche jedenfalls, die einige wenige Aufführungen illustrieren, legen das Hauptgewicht auf die Darstellung des Bühnenbildes mit all seinen Details und perspektivischen Feinheiten, während die Figuren der Darsteller wie zufällig hingestellt anmuten.

Bis zum Tode Ludovico Burnacinis im Jahre 1707 beherrscht noch die Zentralachse das Bühnenbild. Im Textbuch zu „La constanza d'Ulisse", aufgeführt am 30. Juni 1700 im Garten der kaiserlichen Sommerresidenz Favorita, finden sich zwei Stiche von J. M. Krausen nach Vorlagen Burnacinis. Sie stellen Ballette dar: den Schluß des ersten Aktes „Nel principio un picciol' abbatimento d'alcuni Ciclopi con Ulisse e Polimante", einer stilisierten Kampfszene, sowie den Schluß der Oper „Nel fine un'alto Balletto de Cavalieri". Vor dem künstlichen Teich, der schon einmal eine prachtvolle Freiluftaufführung sah, tanzten auf geräumiger Bühne zwölf Herren in kurzen, anliegenden Röcken, mit reichem Federschmuck auf den Kopfbedeckungen. Die Einstudierung der Tänze oblag dem Ballettmeister Torti, der seit 1695 neben Appelshofer und Levassori in diesem Amte wirkte.

Unter Josef I. (1705—1711) kurzer Regierungszeit werden die Hoffeste fortgesetzt und auch das Ballett wird nicht geschmälert. Die Musik zu den Tänzen wird nunmehr von J. J. Hoffer komponiert, womit der Brauch beibehalten wurde, daß die Ballettmusik ein eigener Komponist schuf.

Josefs Nachfolger auf dem Kaiserthron, Karl VI., ließ besonders glanzvolle Aufführungen zustande kommen. Von ihm ist überliefert, daß er es gerne sah, wenn seine beiden Töchter, Maria Theresia und Maria Anna, dabei mitwirkten. In den Festbeschreibungen ist auch tatsächlich die Erwähnung beider des öfteren nachzulesen.

Zur Geburt des Thronfolgers Leopold, der noch im gleichen Jahr starb, wurde am 14. September 1716 das große Theaterfest „Angelica, Vincitrice d'Alcina" im Garten der Favorita auf dem großen Teich aufgeführt. Dem Textbuch sind sechs Kupferstiche beigefügt, die von den Bühnenbildnern Giuseppe und Ferdinando Galli-Bibiena entworfen worden sind. Von den drei großen Balletten, die die Akte beschlossen, ist eines — jenes nach dem dritten Akt — in einer Abbildung festgehalten. Es stellt zugleich die Licenza dar: „Ein Tanz von Rittern und Helden, welche von einem triumphierenden Kunstgerüste und Reihe deren heroischen Tugenden aufgeführt werden." Die Choreographen waren diesmal Levassori und La Motte. Der Hintergrund wurde von einem Portal gebildet, das zum Palast der Alcina führte und von zwei schrägen Gassen sowie über Eck gestellten Treppen flankiert war. Das Ballett bildete den Abschluß der Oper und den Übergang zur Licenza, der ein eigenes Bühnenbild gewidmet ist, jenes erwähnte „Kunstgerüst", das in prunkvoller Ausschmückung hoch aufragt.

Am 28. August 1723 wurde in der Prager Burg zum Geburtstag der Kaiserin

„in der vor der Staub=Brucken gelegenen Reith=Schull, alwo ein herrliches Thea=trum, und Schauplatz unter freyem Himmel in Gestalt eines Romanischen Amphiteatri erbaut und ungemein schön beleuchtet war", die Festoper „Con=stanza e Fortezza" aufgeführt. Die prunkvolle Dekoration stammte von Fer=dinando Galli=Bibiena, die Musik zu den Balletten komponierte Matteis, die Tänze studierten Levassori und Phillebois ein. Die drei Akte der Oper schlossen jeweils mit einem Ballett, wovon jenes des dritten Aktes „Ballo di Penati di Roma, von l'Amore della Pace, e la Publicia Felicità" in der Dekoration der Giardini Reale de Tarquinj nel Giancolo" als Textabbildung in einem Stich von Heckenauer festgehalten ist. In dieser pompösen Gartenszenerie, die mit Hilfe von Treppen, Statuen und Springbrunnen reich verziert ist, tanzen vierzehn Mit=wirkende, je sieben zu beiden Seiten, in reizvoller Gruppierung angeordnet, mit wechselnder Körperhaltung. In der Mitte stehen zwei Knaben, wohl die Darstel=ler des „Amore della Pace" und der „Publica Felicità". Die Tänzer tragen reichen Federschmuck auf den Kopfbedeckungen, ihre Röcke sind am unteren Rand aus=gezackt. Wie schon bei früheren Inszenierungen der Galli=Bibiena beobachtet, liegt auch bei dieser Abbildung die Betonung auf der Prachtarchitektur, vor der die Tänzer verschwindend klein erscheinen.

Von einem ganz besonderen Theaterfeste berichtet das „Wiener Diarium" am 16. Mai 1724 (gemeint ist das Kammerfest zum „Fürgang" der Kaiserin, wobei das musikalische Drama „Euristeo" zur Aufführung kam), als „bey Hof auf einem eigens dazu verfertigtem Theatro im Beyseyn deren allerhöchsten kaiser=lichen Monarchen, dann deren durchlauchtigsten Leopoldinischen Ertzherzogin=nen, des Erbprinzen aus Lothringen Durchlaucht, wie auch des hiesig= und frem=den höchsten Adels eine noch niemals dahier und durch fast gantz Europa gesehene Lob= und sehenswürdigste Opera, wobei auch die durchlauchtigsten Carolinischen Ertzherzoginnen und Infantinnen, als Maria Theresia und Maria Anna die Täntze aufgeführt und die Actores, Täntzer und Täntzerinnen und der volle Chorus=Musicus, aus lauter adeligsten Personen bestanden, mit größter Magnifizenz und Ruhm zum ersten Mal vorgestellt".

Mit dem Regierungsantritt der Kaiserin Maria Theresia geht die glanzvolle Zeit der Wiener Barockoper ihrem Ende zu. Kostspielige Kriege und die schlechte Finanzlage des Staates machten es notwendig, auch an den Festlichkeiten des Hofes zu sparen, und in der Folge fanden nur kleinere Aufführungen statt. So berichtet uns ein Kupferstich Giuseppe Galli=Bibienas über eine Faschingsunter=haltung, die in der Reitbahn (Hofreitschule) am 7. Jänner 1744 gegeben wurde. Der architektonisch prächtige Saal des jüngeren Fischer von Erlach ist mit Dra=perien, Girlanden und Teppichen geschmückt. Es wird gerade eine Phase des Tanzes gezeigt, in der dreißig Tänzer und Tänzerinnen, nebst sechs weiteren Paaren, in drei Hauptgruppen angeordnet, den riesigen Raum füllen. Die Figu=ren der Tanzenden sind in zartem Bewegungsspiel gehalten. Jede Gruppe trägt andere Kostüme, die phantasievoll und abwechslungsreich erscheinen.

Noch in die Regierungszeit Karls VI. fällt ein für die Entwicklung des Wiener Hofballettes bedeutsames Ereignis: im Jahre 1722 wurde die erste Tänzerin,

Joanna Scio, auf das Gesuch ihres Vaters, des oberösterreichischen Tanzmeisters Franz Scio, in Hofdienste aufgenommen. Die ersten Jahre war sie noch „Scholarin", doch schon seit 1726 wird sie Hoftänzerin und vermählt sich mit Karl Phillebois, dem uns schon bekannten Ballettmeister.

Als nach dem Jahre 1741 auf Anordnung der Kaiserin Maria Theresia der Theaterbetrieb im Ballhaus nächst der Burg am Michaelerplatz aufgenommen wurde, zog auch das Ballett in diese neue Kunststätte ein und es beginnt ein neuer Abschnitt der Wiener Ballettgeschichte. Außerhalb des Hofes vollzog sich nunmehr das Theaterleben und bald war auch das Ballett von den neuen künstlerischen und finanziellen Gegebenheiten beherrscht. Es galt nicht mehr dem Kaiser und der kaiserlichen Familie zu gefallen, sondern einem Publikum, das sich aus den verschiedensten sozialen Schichten zusammensetzte, je nachdem, in welchem Teil der Stadt sich das betreffende Theater befand.

b) Die dramaturgische Stellung des Balletts innerhalb der Oper

Wie schon an einigen Beispielen im historischen Abriß zu erkennen war, standen in der Regel die Tänze — mit geringen Ausnahmen — am Schluß der Akte oder bei kleineren Opern am Ende derselben. Die Tänze bildeten also vom dramaturgischen Aufbau aus gesehen einen Abschluß, einen Ausklang. Daneben gibt es aber auch Situationen, die vom Stoff her Tänze innerhalb der Szenen verlangen und sich die engere Verflechtung mit dem Inhalt von selbst ergibt. Die Frage, wie die Tänze mit dem Sujet, mit dem Text in Zusammenhang standen, ist einer näheren Untersuchung wert. Es wird zu Unrecht allgemein die Meinung vertreten, das Ballett dieser Zeit sei nur oberflächlich mit dem Hauptwerk in Verbindung gestanden oder ohne Sinn nur der äußeren Wirkung wegen angehängt worden.

Mit vielen Tänzen durchsetzt war die Faschingsunterhaltung „Gli amori d'Apollo con Clizia" im Jahre 1661, deren Text Amalteo schrieb. Gleich nach dem Prolog kommt Ceffalo im Gewand eines Hirten „e balla una sarabanda con disinvoltura, e agitatà" (er tanzt eine Sarabande bewegt und mit Leichtigkeit). In der 1. Szene beginnen die Bauern ein Ballett, währenddessen ein Volkslied gesungen wird. Das komische Element wird in der 3. Szene betont, als die in Frösche verwandelten Bauern mit trägen Sprüngen einen rohen, aber ergötzlichen Tanz ausführen: „Contadini convertiti in Rane per castigo della loro rusticità, e con salti pigri ed atti ridicoli formano un'incolto, mà dilletevole Balletto." In der gleichen Oper kommen weiters Tänze der Jäger, Dichter und Halbgötter vor, die ebenfalls im Text beschrieben sind und sich aus der Handlung ergeben. In einer späteren Oper „Il fato Monarchico" vom 18. Februar 1700 tanzen nach der Musik von Johann Josef Hoffer und der Choreographie von Torti die Vertreter der verschiedensten Völker und drücken auf diese Weise ihre Eigenschaften und ihr Schicksal aus. Da zeigen die Perser in einem Ballett ihre Überlegenheit über die Assyrer („nella maggior finezza di danzare mostrano la loro raffinatura, e la loro superbia sopra gli Assirj"). Auch die Griechen, Spanier, Engländer, Fran-

zosen und Italiener werden tänzerisch charakterisiert, bis am Schluß eine Huldigung an Österreich erfolgt.

Schon aus der Wahl der Stoffe für die Barockopern ergibt sich die Möglichkeit, Szenen mit großen Ensembles einzubauen, die dann die tänzerischen Aufgaben übernehmen konnten. Die Gefolge der Herrscher, der Königinnen, der Götter und Göttinnen, die Jäger, Schäfer, Handwerker und die komischen Figuren bei den Faschingsopern übernehmen die Rollen in den Balletten. Auch allegorischen Figuren wird Begleitung beigegeben, so in der „Festa musicale" von Antonio Draghi „La nascita di Minerva" mit der Ballettmusik von Schmelzer. Am Schluß der Oper, die am 18. November 1674 aufgeführt wurde, „segue il Real Balletto Dell'Allegrezza, con le sue Seguaci, Nel Quale L'Allegrezza fù rappresentata Dalla Sereniss: Arciduchessa Maria Anna". Das Gefolge der „Fröhlichkeit" bildeten hier fünf Damen des Adels. Mit wieviel Phantasie die Figuren der Ballette eingesetzt wurden, zeigt das Beispiel der Oper „L'Alceste" (8. Dezember 1699), wo sich am Schluß des zweiten Aktes die Bemerkung findet: „Escono gli Ufficiali con le patenti de'loro governi, e formano il Ballo." Diese Szene spielt sich in der Dekoration eines Vorzimmers ab, „per cui si passa alla Real Segretaria".

In den älteren Texten, in denen die Tradition der Hoffeste, der Inventionen und Intermedien noch am deutlichsten nachlebt, steht vor den Balletten oft die Aufforderung, mit dem Tanz dem Herrscher oder dem hohen Festtag Ehre zu erweisen und die Freude über den glücklichen Ausgang der Handlung mit einem Tanz zu feiern. Am 7. Jänner 1677 wurde in Linz bei einem Besuch des Kaisers die Oper „Hercole acquistatore dell'Immortalità" (Herkules, Erringer der Unsterblichkeit) aufgeführt, deren erster Akt mit einem Chor der Nymphen schließt: „Senza intervallo movete al Ballo, o'Ninfe, il Piè . . ." Aus der Fülle der Beispiele seien hier noch zwei herausgegriffen, die Festesfreude mit Ballett ausklingend zeigen. Mit den Worten: „E scherzando, e Danzando qui si festeggi un si bel Di" endet „Fedeltà generosita", eine Festa Teatrale, die am 12. Jänner 1692 stattfand. Darauf folgte ein Ballett der fünf Sinne. Auch die Favola Boschereccia „Il Narcisso", die am 9. Juni 1699 das höfische Publikum erfreute, schließt mit der Aufforderung „. . . Man frolocke / dantz' / und springe", woran sich ein Tanz der Schäfer anschließt. Solche Textstellen geben deutlich zu erkennen, wie sehr das Ballett mit dem Festcharakter der Barockoper verflochten war. Während der heutige Zuschauer einen Tanz eher als retardierendes Element der Handlung betrachtet, war es in der Barockoper gerade entgegengesetzt der Höhepunkt der Handlung und glanzvoller Abschluß.

Bei der Frage nach der dramaturgischen Stellung des Ballettes innerhalb der Oper ist es auch von Wichtigkeit, festzustellen, wie weit die Ausführenden der Tänze am Geschehen auf der Bühne teilnahmen und wie ihr Auftritt motiviert wurde. An vielen Beispielen konnte ersehen werden, daß diese Auftritte im Text verankert sind und die Tänzer unter einem Vorwand auf die Bühne gerufen werden. Oft sind sie schon während der dem Tanz vorangehenden Szene anwesend. So findet sich in der reich mit Tänzen versehenen einaktigen Oper „Li Favoriti dalla Fortuna" vom 22. November 1678 in der 6. Szene folgende Regie-

bemerkung über eine pantomimische und tänzerische Aktion der personifizierten Trugbilder, die einem Schlafenden die Symbole der Macht zeigen: „Vengono fantasmi di sogno, e con varie figure s'inchinato all'addormentato li prantano Corone, Scettri, e richezze, rappresentando ciò, ch'egli sogna." Nach einer folgenden längeren Textstelle beendet ein Tanz die Szene. Ebenso wird das abschließende Ballett im ersten Akt von „L'amare per virtù" (30. Juni 1697) folgendermaßen beschrieben: „Di Mori, venuti con Madema, per allegrezza dell'arrivo felice in Ispagna." Die Tänzer mußten also bereits während der Szene auf der Bühne gewesen sein. An diesen beiden Beispielen ist zu sehen, daß die Tanzgruppen als Teilnehmende am Bühnengeschehen eingesetzt wurden. Eine weitere Frage erhebt sich in diesem Zusammenhang: ob der Chor gleicherweise die Gesangsstellen und die Tänze ausführte. Es dürfte wohl die Regel gewesen sein, besonders bei den großen Festopern mit zahlreichem Personenaufwand, daß Chor und Ballett zwei getrennte Gruppen bildeten. Doch seien zwei Stellen zitiert, die beweisen, daß diese Personalunion durchaus möglich war und auch erklärlich erscheint, da die Ausführenden, meist Mitglieder der Hofgesellschaft, in beiden Künsten bewandert waren. Am 9. Juni 1670 wurde Minatos „Leonida in Tegea" aufgeführt, wo im ersten Akt in der 17. und letzten Szene Schäfer und Nymphen auftreten: „Vengono Pastori, e Ninfe cantando in moviementi di Danza." Nachdem sie während der Szene die Situation pantomimisch begleitet haben, führen sie zum Schluß des Aktes ein Ballett aus. Auch zwei Jahre später, 1672, wurde am gleichen Tag eine Oper mit dem deutschen Titel „Die untheillbare Theill Deß Epicuruß" gespielt. Der erste Akt schließt mit der Aufforderung, sich mit „Singen und Tantzen" die Zeit zu vertreiben. Es folgt ein kurzes Lied der Schäferinnen, die auf dem Feld herumtanzen: „Hierauff folgt ein Tantz von Bauern-Menschern." Dies war dann das eigentliche Ballett des Aktes. Wie aus den zitierten Stellen zu entnehmen war, bemühte man sich gerade zur Zeit der Hochblüte der Wiener Barockoper, die verschiedenen Bühnenkünste eng zu verbinden und jede Möglichkeit, die sich in dieser Hinsicht bot, zu nützen. Eine gelockerte Art, den obligaten Tanz am Schlusse der Akte zu setzen, bereitet sich aber schon vor. Noch wird es begründet, wenn etwa der Darsteller der vorangegangenen Szene die Bühne verläßt und sich dann in Form eines Ballettes jenes Ereignis begibt, das ihn zum Verlassen des Schauplatzes bewogen hat. In der letzten Szene des zweiten Aktes von „L'Onore trionfante" (8. Juni 1666) drückt Isopo in einem Monolog seine Angst vor der Hölle und den wilden Tieren aus. Schließlich läuft er angstvoll auf der Bühne herum, als vier Bären mit ihren Wächtern aus dem Serail hervorbrechen. Nach dieser kleinen pantomimischen Szene absolvieren sie friedlich ihren Schlußtanz, „formano un Ballo per fine dell'Atto Secondo". Solche Situationen kehren in den verschiedensten Variationen wieder und bilden ein beliebtes Motiv, ein Ballett von „wilden Tieren" oder anderen erschreckenden Erscheinungen in entsprechender Kostümierung zu zeigen. Auch bot sich die Gelegenheit, je nach dem Inhalt des Stückes, schaurige oder drollige Stimmung zu erwecken. Denn meist waren es die komischen Figuren, die Diener des Helden, deren Feigheit und Ungeschicklichkeit auf diese Weise belacht wurden.

Sehr oft kann aber die Verbindung der Szene, der Abgang der Hauptperson mit dem folgenden Ballett, nicht hergestellt werden. Es steht dann nur der kurze Vermerk „parte" im Textbuch und der Zusammenhang mit dem Ballett wird nur von den Figuren gegeben, die es ausführen. Der Tanz ergibt sich nicht mehr aus dem Inhalt der Szene, sondern ist, wohl noch unter Beachtung der Rollenzugehörigkeit zum Inhalt der Oper, als Abschluß gedacht. Eine Monologarie, die die seelische Situation der Solofigur vergegenwärtigt, schließt den Textteil des Aktes ab. „Folget ein Tantz" oder in den italienischen Versionen „Segue un Balletto" ist in solchen Fällen der kurze Vermerk im Textbuch. Zum Fasching 1696 wurde „Timono misantropo" gegeben, in dem am Schluß des zweiten Aktes die Personen nach einer Verkleidungsszene abgehen und: „Segue un Ballo di Fantasime". Ein äußerer Zusammenhang zwischen Szene und Ballett ist gewahrt.

In einigen Textbüchern finden sich Bemerkungen, die mit knappen Worten die Tänze zu charakterisieren versuchen .Es war also schon die Absicht vorhanden, die Rollen der Ballette durch ihre Bewegungen für den Zuschauer verständlich zu machen. Bedenkt man dabei, daß diese Textbücher jenen einen Eindruck von den Hoffestlichkeiten vermitteln sollten, die bei den Aufführungen nicht anwesend sein konnten oder durften, so können auch wir uns diese kurzen Beschreibungen zum Anhaltspunkt für die damalige Interpretation tänzerischer Darbietungen nehmen. So steht im deutschen Textbuch zu „Eneas in Italien" (29. November 1678) am Schluß des ersten Aktes: „Tideus geht weck und die Steinmetzen machen unter wehrender Arbeit einen abgesetzten Danz." Es ist nicht schwer, aus diesen Worten die Vorstellung eines gravitätischen, langsamen und durch Arbeitsbewegungen illustrierten Tanzes zu bekommen. Auch für groteske Ballette finden sich Beispiele. Die Oper „La Gara" (7. Jänner 1652) beschließt den ersten Akt mit einem Kentaurenballett: Passagiarono la scena con bell'ordine, e diedoro principio ad un balletto molto ingegnoso, e bizarro" (Sie überquerten die Bühne in schöner Ordnung, und gaben den Anfang zu einem sehr witzigen und bizarren Ballett). Eine Andeutung historischen Interesses bietet die Aufnahme der Pyrrhiche in eine Oper, die im antiken Rom spielt. In „L'Imprese dell'achille di Roma" endet der zweite Akt in einem Ballett „Di Giovenetti, facendo forze con armi, intitolato, all'uso antico, Pirrichia, per esser stato instituito da Pirro".

Wie schon angedeutet, verliert sich in späteren Opern der Zusammenhang zwischen Inhalt und Ballett immer mehr. Natürlich sind da die Grenzen fließend, aber die Tatsache, daß im 18. Jahrhundert diese Lockerung auffallend wird, gibt zu denken. In einem theoretischen Werk über die Tanzkunst, dem „Rechtschaffenen Tantzmeister" von Gottfried Teubert (1717), kennzeichnet dieser die Stellung des Balletts innerhalb der Oper, die für diese Spätzeit als typisch anzusehen ist. Er fordert, daß der „Componist principaliter auf die Materie davon der Actus oder der Theil deselbigen Schauspiels handelt, bey welchem das Ballett getanzt werden soll, reflectiret werde. Handelt die Materie von Schäffern und die Scenen präsentieren Schäffereyen, so kann ein Schäfferballett aufgeführt werden. Begreift der Actus eine Feldschlacht in sich, so kann die

Entree de combattant employret werden." In gleicher Weise empfiehlt Teubert auch die Einführung von Furien, Amoretten und anderen Figuren. Diese „Rezepte" zielen bewußt auf eine äußerliche Verbindung des Tanzes mit dem Operninhalt, ohne die Möglichkeit zu erwägen, daß ein Ballett als Handlungselement dienen könnte. Die Beispiele für diese Art häufen sich gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Im Fasching 1699 wurde von den Edelknaben ein Lustspiel im Stile der Commedia dell'Arte aufgeführt, dessen drei Akte wie üblich von Tänzern abgeschlossen wurden. Im Text deutet aber nichts darauf hin und so steht nur die kurze Bemerkung: „Hier folget ein Tantz von Doctor Pantalon, Harlekin / nachmals tantzet ein Baur allein" oder „Hier endet sich die anderte Handlung mit einem Tantz von Holländischen Bothsleuten." Eine Vorstellung im Februar 1716 brachte den „Verstellten Policare" und darin nach dem ersten Akt „ein Tantz von berauschten Kriegs-Knechten" in der Dekoration einer Spazier-Laube, welche in unterschiedliche Gemächer führt. In einem „Vorhof in dem vornehmsten Palast der Statt Messenia" beschließt den zweiten Akt ein Tanz von Hofköchen und zuletzt tanzen die Achaischen Bauern in dem „Hof-Thier-Garten samt einem Wäldl von fern, welches zu einer herrlichen Jagd zubereutet ist". In Metastasios „Zenobia" (28. August 1740) werden die Tänze ähnlich eingefügt. In der Dekoration einer „Vastissima campagna" werden „Balli di Silvani, e Driadi", sowie „Balli di Pescatori, e Pescatrici, e di Soldati Parti" gezeigt. Die Verbindung zur vorhergehenden Szene und die Beziehungen zur Dekoration, also zum Schauplatz der Handlung, wie sie im „Rechtschaffenen Tantzmeister" empfohlen wurde, wird in der Barockoper nie aufgegeben. Diese feste Form wurde jedoch manchmal aufgelassen, als bei einigen Opern zwischen die Akte nicht mehr Ballette, sondern heitere Szenen, die mit der Haupthandlung keinen Zusammenhang hatten, eingeschoben wurden. So finden sich in der am 28. August 1715 aufgeführten Oper „Teseo in Creta" nach dem ersten und dritten Akt Zwischenspiele mit den komischen Figuren Pampalugo und Galantina. Der zweite und vierte Akt hatten wie gewohnt ihre Tänze als Abschluß.

Wie festgestellt werden konnte, hatten nur große Opern nach jedem Akt ein Ballett und auch hier gab es nach dem letzten Akt oft einen direkten Übergang zur Licenza, der Beurlaubung, die in den meisten Fällen das Hauptstück der Vorstellung war. Hier wurde dem Kaiser, der Kaiserin oder dem Festanlaß die Huldigung gebracht. In diesen Szenen entfaltete sich aller Prunk, die kunstreich ersonnenen Maschinerien wurden betätigt. Chor und Ballett traten auf. Oft bildet die Oper nur die Vorgeschichte der Licenza, gewissermaßen ihre Einleitung, deren Verbindung manchmal durch gewaltsame Gedankensprünge hergestellt wurde. Ein Rat, den Metastasio den Dichtern höfischer Festtexte gab, zeigt, daß er außer seinen literarischen Qualitäten auch die Gabe besaß, sich auf dem glatten Hofparkett sicher zu bewegen. Er meinte, sie sollten sich über die Zusammenhänge der Licenza mit der Oper nicht allzusehr den Kopf zerbrechen, denn einen Anlaß, seinem Herrn zu huldigen, fände man immer. Meist treten in der Licenza allegorische Figuren auf. Nach Sologesang

und Chören wurde fast immer ein Ballett gezeigt. Hier nahm man auf das Thema der Licenza Rücksicht und ließ die Tänzer in den passenden Rollen und Kostümen auftreten. So wird im deutschen Textbuch „Nettuno e Flora festeggiante" (12. Juli 1666) als „Gesungene Vorstellung Zu Einführung des grossen Lust=Dantzes/vnd Ballett" bezeichnet, der dann von Gottheiten des Meeres und der Gärten ausgeführt wurde. Sehr oft begegnet man bei kleineren musikalischen Werken im Untertitel der Bezeichnung „Introduttione d'un Balletto", woraus ersichtlich ist, welche Bedeutung man dem Ballett als höfische Lustbarkeit entgegenbrachte. Im 18. Jahrhundert kommt es dann allerdings häufig vor, daß auch die Licenza ohne Ballett beschlossen wird. So in „Il Temistocle" 1736 und in „Demifoonte" 1733, beide Opern nach Texten von Metastasio und beide nach der bekannten Art mit Balletten als Aktschlüsse.

Eine ballettähnliche Darbietung innerhalb der Opernaufführung bildeten die stilisierten, räumlich festgelegten Schaukämpfe, die von den Fechtmeistern des Hofes geleitet wurden. Diese „Combattimenti" wurden dem Sinn entsprechend im Anschluß an Kriegsszenen dargestellt. Nach dem ersten Akt der Oper „Ifide Greca" (12. Juli 1670), der im Hof des Palastes spielt, folgen „giochi d'armi in forma di Ballo". Der Fabel entsprechend erscheint am Schluß von „La Grotta di Vulcano" (15. November 1686) Il Genio Militare mit seinem Gefolge und Sklaven, die „fanno quel guerriero Essertitio e finiscono con allegro Balletto". Nicht zuletzt seien die großen Schaukämpfe erwähnt, die in der Oper „Il Pomo d'oro" gezeigt wurden, und zwar nach dem zweiten, dritten und vierten Akt. Hier ein Überfall der Athener auf die Festung des Mars, „Assalto dato gl'Atheniesi alla Fortezza di Marti". Wie aus den erhaltenen Stichen zu entnehmen ist, wurden auch diese Gefechte in choreographischer Ordnung aufgeführt und auf die Sicht zum Zuschauer gestellt.

c) Die Ballettmusik der Wiener Barockoper

Eine Besonderheit der Barockoper war es, daß die Ballettmusik von der übrigen Oper getrennt war und immer von einem eigenen Komponisten geschrieben wurde. Lange Jahre hindurch stammte die Ballettmusik aus der Feder von Johann Heinrich Schmelzer, der seit 1649 in der Wiener Hofkapelle wirkte. Es handelt sich hierbei um mehrsätzige Suiten mit überlieferten höfischen Tanzarten. Zu welchen Tänzen die einzelnen Sätze gehörten, ist nicht vermerkt. In den Textbüchern findet sich in ganz seltenen Fällen der Hinweis, daß zum Beispiel eine Sarabande (Ceffalo in „Gli amori d'Apollo con Clizia" 1661) getanzt wurde. Als Schmelzer 1680 starb, folgten ihm J. J. Hoffer und Nikolaus Matteis.

d) Das Ballettkostüm

Schon am Ausgang der Renaissance begann sich das Bühnenkostüm, die Kleidung, die nur während theatralischer Aufführungen getragen wurde, von der des privaten Lebens zu unterscheiden. Im Barock kennt man bereits das

eigentliche Ballettkostüm im Gegensatz zu den Gewändern anderer Darsteller. Aus der Notwendigkeit der Bewegung ergab sich die Form eines Grundkostüms, das entsprechend variiert und mit den Attributen der Rolle versehen wurde. Bei den Herren war das ein anliegender Rock mit krinolinenartig ausgewuchteten Schößen, Beintrikots und ein phantasievoll gestalteter Kopfschmuck. Hier war es möglich, den Charakter der Rolle zum Ausdruck zu bringen. In Frankreich wurde es üblich, daß einer vornehmen Person auch der gewaltigere und phantasievollere Kopfschmuck gebührte. Durch die Schwere eines solchen Aufbaues, der förmlich balanciert werden mußte, war eine starre Haltung des Kopfes bedingt. Auch bei den Figurinen Burnacinis zu den Maskenfesten am Wiener Hof ist die Tendenz auffallend, die Tierköpfe überdimensional zu gestalten. Das sollte wohl die komische Wirkung erhöhen. Neben dem erwähnten Grundkostüm gab es freilich auch Kostüme, die Tiere, schuppige Meeresbewohner, gefiederte Fabelwesen, zarte Luftgeister charakterisierten. Die verschiedenen Völker wurden durch ihre Attribute, die leicht zu unterscheiden waren, kenntlich gemacht.

Die Damen, denen ruhigere tänzerische Passagen vorbehalten waren, blieben dem Zeitkostüm näher. Für sie wurden auch bei den Ballettkostümen die Krinolinen beibehalten, der Charakter der Rolle durch Verzierungen und Attribute ersichtlich gemacht. Die zahlreichen Silberstiftzeichnungen Bertolis, der im 18. Jahrhundert am Wiener Hof wirkte, zeigen eine Fülle von Phantasie, die man zur Verzierung der Kostüme aufwendete. Die Angehörigen der Nationen und Rassen sind ebenso zu unterscheiden, wie Krieger und die Vertreter der verschiedensten Berufe.

Eine Wandlung im Ballettkostüm der Damen setzt im späten 18. Jahrhundert ein, als Berufstänzerinnen die höfischen Mitwirkenden ablösten und das Kostüm ihrer zunehmenden technischen Perfektion entsprechend änderten.

e) Das Ballett im Bühnenbild des barocken Theaters

Die mannigfachen Ursprünge, auf die das Ballett seiner historischen Entwicklung nach zurückgeht, bedingen auch die verschiedenartigen Formen der szenischen Realisation. Besonders für die Zeit der ausgehenden Renaissance und im Barock, als die theatralischen Aufführungen von den Festen an den europäischen Höfen bestimmt wurden, gilt das Nebeneinander der szenischen Formen als charakteristisch. Der Turnierplatz, die gebaute Bühne in Parks und Palasthöfen, Saalbühnen, aber auch feststehende Theater werden je nach Bedarf der Aufführung herangezogen.

Große, freie Plätze, auf denen die Zuschauer die Begrenzung des Spielraumes bilden, dienen zur Aufführung von Turnieren, Karussells, von Aufzügen und Roßballetten. In Wien war der Innere Burghof bevorzugter Schauplatz für großräumige Darbietungen, wie zahlreiche Stiche des Roßballetts anläßlich der Vermählungsfeierlichkeiten des Jahres 1667 („La contesa dell'aria e dell'acqua") veranschaulichen. Hier ist der Inszenator nicht an eine räumliche Beschränkung

gebunden, die choreographische Auflösung kann sich frei entfalten. Die Gliederung des Raumes durch die Führung von Festwagen und Personengruppen bildet hier das Schauobjekt für das Publikum.

Die großen Freiluftaufführungen fanden am Wiener Hofe im Garten der kaiserlichen Sommerresidenz Favorita statt. Kleinere Feste wurden auch in Schönbrunn abgehalten, wie 1682 die Festa musicale nell'Imperial Giardino di Schönbrunn „Le Fonti della Beotia", in der drei Ballette vorkamen. Die Aufführungen in der Favorita konnten in den Dekorationen großzügig gestaltet werden, ebenso ergab sich die Möglichkeit, mit Feuer und Wasser optische Effekte zu erzielen.

Kleinere Ballett-Divertissements und Maskeraden wurden auch am Wiener Hofe in geschlossenen Räumen, oft auch in einem Saal der Gemäldegalerie in der Stallburg abgehalten. Bereits 1652 wurde auf dem Reitplatz in der Hofburg eine Bühne gebaut, die für die großen Opernaufführungen diente. Für die Festlichkeiten des Jahres 1667 baute Burnacini ein neues Gebäude auf der Burgbastei, dem Platz der heutigen Nationalbibliothek. Nachdem dieses Haus 1683 zur Zeit der zweiten Türkenbelagerung Wiens wegen Feuersgefahr abgebrochen werden mußte, entstand 1697 an der gleichen Stelle ein großes Theatergebäude, das aber schon zwei Jahre später abbrannte.

Die Tiefenachse des barocken Bühnenbildes bestimmt auch die Dekorationen zu den Balletten. Die größere Bühnenfläche, die für Opernaufführungen erforderlich ist, kommt auch dem Ballett zugute. Auf ihr kann sich die Choreographie entfalten innerhalb der Grenzen, die ihr durch die Frontalstellung zum Publikum einerseits und durch die Forderung der Symmetrie andererseits gegeben sind. Auf einigen Stichen sieht man als choreographische Figur zwei schräge Linien, die sich, der Perspektive folgend, im Hintergrund der Bühne einander nähern. So erscheint die Tiefenachse betont, besonders wenn im Hintergrund der Szene die Hauptfigur durch einen eigenen Dekorationsaufbau hervorgehoben wird. Das Prinzip der Symmetrie in der choreographischen Gestaltung wird auch dann noch nicht endgültig verlassen, als im 18. Jahrhundert die Tiefenachse der Winkelperspektive weicht, wie einem Stich Galli-Bibienas zu entnehmen ist. Erst Noverre und seinen Zeitgenossen war es vorbehalten, in der Auffassung choreographischer Raumgestaltung eine Wandlung herbeizuführen.

f) Das Ballett und seine Gestaltung im 17. und 18. Jahrhundert

Der Versuch, über die Tanzkunst vergangener Jahre Aufschluß zu erlangen, wurde in der Tanzliteratur mehrmals unternommen. Daß es sich hierbei oft um Vermutungen, um Auslegung von Bildmaterial und zeitgenössischer Berichte handelt, die wohl niemals unanfechtbar bleiben können, soll gleich zu Beginn dieser Überlegung betont werden. Das möglichste Maß an Genauigkeit kann nur gewonnen werden, wenn das vorhandene Material in seiner Gesamtheit herangezogen wird, wobei verschiedene Faktoren — subjektive Einstellung des

abbildenden Künstlers, Sympathie oder Abneigung des Chronisten — das Bild, das man vom Tanz, der flüchtigsten der Künste, gewinnen will, in unwillkommener Weise verschieben, oft sogar verzerren. Die Technik des Tanzes, die Schritte, die Körperhaltungen und Armbewegungen erfuhren im Laufe der Zeit Änderungen, die auf verschiedene Einflüsse zurückgehen. Die Schrittbewegungen der Gesellschaftstänze der Renaissance waren auch im Barock die Elemente, aus denen sich das Bewegungsmaterial zusammensetzte.

Die Hauptlinie des Körpers bildete die Vertikale: der Eindruck der Steifheit und würdevollen Gemessenheit kehrt in vielen bildlichen Darstellungen wieder. Aus den Erfordernissen, die die Frontalstellung dem Zuschauer gegenüber verlangte, hatte sich bereits in der Renaissance die Auswärtshaltung des Fußes ergeben, wie zeitgenössische Tanzlehrbücher in ihren Abbildungen zeigen. Die Bewegung in alle drei Hauptrichtungen — vorwärts, rückwärts und seitwärts — kann durchgeführt werden, ohne die Front des Körpers ändern zu müssen. Die strenge Frontalausrichtung konnte natürlich verlassen werden, wenn die choreographische Figur verändert, die Gruppierung gewechselt oder ein Kreis gebildet werden sollte. Doch wurden die Hauptaktionen immer in Frontalstellung zum Zuschauer ausgeführt. Im heutigen Ballett dagegen ist eine Abwendung durchaus möglich, ja geradezu zum Ausdrucksprinzip geworden. Aus den Schritten der höfischen Gesellschaftstänze kristallisierten im Laufe des 17. Jahrhunderts die Ballettschritte, die im wesentlichen bis heute erhalten und gültig sind. Zu der barocken Steifheit der Bewegungen, die bereits als charakteristisch festgestellt wurde, tritt in der Choreographie das Statische, das Verharren in Posen, das Beibehalten der Formation, um mit Hilfe von Gruppierungen dekorative Wirkung zu erzielen. Aus dem Halbkreis und dem nach vorn geöffneten Winkel, der sich der Bühnenperspektive anglich, werden verschiedene choreographische Raumfiguren abgeleitet. Mehrere Tänzer werden in kleinere Gruppen zusammengefaßt, die in der großen Konzeption aber wieder den Winkel bilden. Da wir annehmen müssen, daß in den überlieferten Abbildungen jeweils Schlußpositionen der Tänze festgehalten sind, zeigt sich hier besonders das Streben nach anschaulich dekorativer Wirkung, die sich in den rein formalen Lösungen der choreographischen Aufgaben erschöpft.

In der Frühzeit des höfischen Balletts und auch in der Folge war es Aufgabe des Choreographen, wohlgeformte Raumfiguren zu erfinden, die einander allerdings, der Erfordernis der strengen Symmetrie folgend, oft ähnelten. Außerdem oblag es dem Ballettmeister, der daneben noch andere Ämter am Hof bekleidete, die Tanzschritte zu der Ballettmusik zusammenzustellen und den Ausführenden zu lehren. Innerhalb der Grenzen, die dem Choreographen von der Bühnengestaltung, vom Zeremoniell und dem ästhetischen Zeitgefühl gesetzt waren, bewegen sich die Variationen der Tanzschöpfungen. In den Textbüchern ist genau vermerkt, wer die „Balli" geschaffen hatte und wenn manchmal mehrere Ballettmeister in der gleichen Oper beschäftigt wurden, stand der Name jedes einzelnen bei seinem Tanz in der Besetzungsliste.

Die Barockoper als Gesamtkunstwerk hat auch den Tanz als ebenbürtigen Teil aufgenommen und ihm einen festen Platz in ihrem Gefüge zugeordnet. Die Wiener Tradition dieser Festaufführungen bot eine reiche Möglichkeit an Quellen, Textbüchern und bildlichen Darstellungen, die in die zeitgenössische Aufführungspraxis Einblick gewähren.

Literatur:

Flora Biach-Schiffmann, Giovanni und Ludovico Burnacini, Wien 1931
Max von Boehn, Das Bühnenkostüm, Berlin 1921
Fabritio Caroso da Sarmoneta, Il Ballarino, Venezia 1581
Joseph Gregor, Denkmäler des Theaters, 12 Bde., Wien 1924
Joseph Gregor, Kulturgeschichte des Balletts, Wien 1944
Robert Haas, Die Wiener Ballettpantomime im 18. Jahrhundert und Glucks Don Juan, in: Studien zur Musikwissenschaft, X. Heft, Wien 1923
Robert Haas, Die Musik des Barock, in: Handbuch der Musikwissenschaften, Potsdam 1928
Franz Hadamowsky, Barocktheater am Wiener Kaiserhof, in: Jahrbuch der Gesellschaft für Theaterforschung, Wien 1951, mit einem Register der Vorstellungen von 1622 bis 1740
Richard Kralik und Hans Schlitter, Wien, Geschichte der Kaiserstadt und ihrer Kultur, Wien 1912
Rudolf Meyer, Hecken- und Gartentheater in Deutschland im XVII. und XVIII. Jahrhundert, in: Die Schaubühne, Nr. 6/1934
Paul Nettl, Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in: Studien zur Musikwissenschaft, Heft 8
Jean Georges Noverre, Briefe über die Tanzkunst, Wien 1767, und Hamburg-Bremen 1769
P. V. Radics, Das Hofburgtheater Kaiser Leopold I., in: Österr.-Ungar. Revue XIII, Wien 1892
Oskar Teuber, Das k. k. Hofburgtheater seit seiner Begründung, in: Die Theater Wiens, II. Bd., Wien 1896
Hans Tintelnot, Barocktheater und barocke Kunst, Berlin 1939
Textbücher der Aufführungen von 1622 bis 1740 in den Sammlungen der Nationalbibliothek und der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

RUNDHORIZONTE AUF DER BAROCKBÜHNE

Von Michael Hampe (Heidelberg)

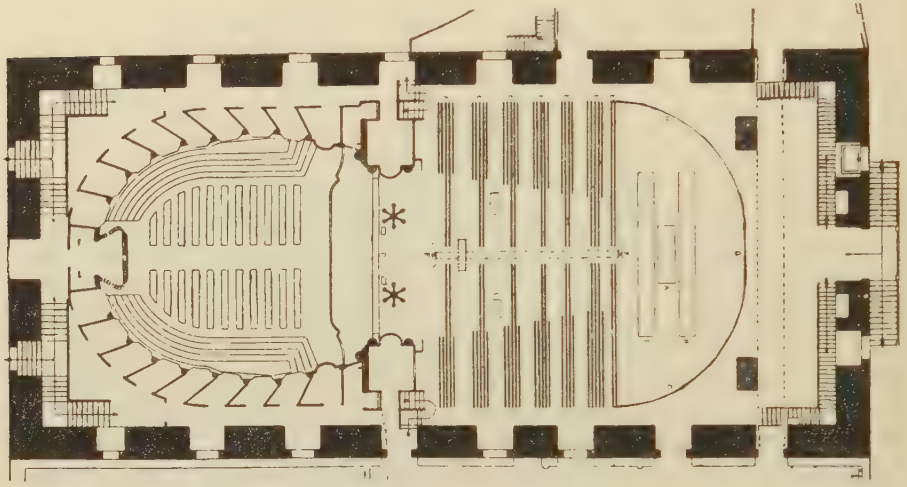
Mit Tafel IX–XI

Rundhorizont und Barockbühne — ist das nicht ein Widerspruch? Bekanntlich markierte die Einführung des Rundhorizontes das Ende der Kulissenbühne, deren Erfindung und Ausgestaltung zu den grundlegenden Leistungen des Barocktheaters zählte. Mit dem Prinzip des Rundhorizontes — der gekrümmten Fläche — war jedoch schon einmal im 18. Jahrhundert, zur Zeit der höchsten Blüte barocker Dekorationskunst, gearbeitet worden. Eine Anzahl bekannter Theaterpläne jener Zeit legt davon Zeugnis ab. Sie zeigen große, freistehende Rundprospekte, die den rückwärtigen Teil der Bühne umfassen und Ähnlichkeit mit einem modernen Rundhorizont aufweisen.

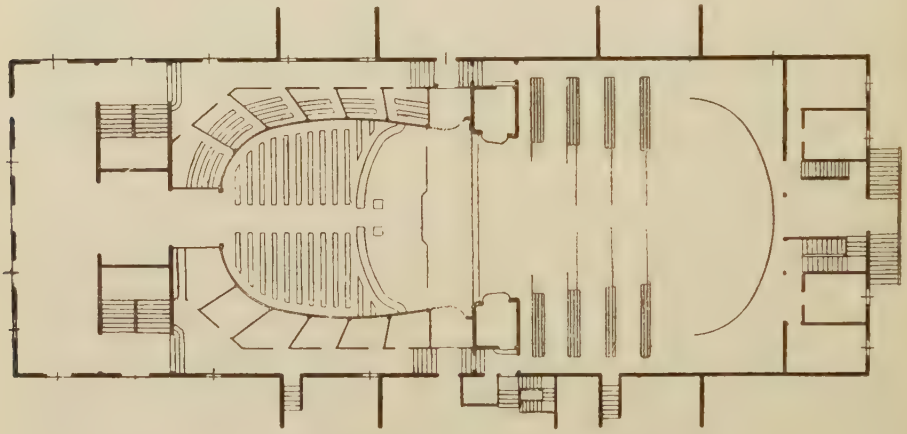
Bereits in Plänen für das sogenannte „kleine Komödienhaus" zu Dresden findet sich ein solcher Bühnenabschluß. Das Theater war 1696/97 erbaut worden und diente der von August dem Starken an den Dresdner Hof berufenen französischen Schauspieltruppe als Spielstätte. Die herangezogenen Pläne geben einen etwas späteren Zustand des Hauses wieder. Die bescheiden eingerichtete Bühne zeigt vier Kulissenständer-Paare zu je vier Schiebern. In einigem Abstand hinter der letzten Kulisse jedoch steht frei im Raum ein flach gekrümmter Prospekt von etwa 12 m Breite, 8 m Höhe und 2 m Tiefe. Die Höhe überragt die der Kulissen um weniges, in der Breite ist jede Einsicht vom Zuschauerraum aus abgedeckt.

Aus diesem einfachen Anfang eines flach gekrümmten Abschlußprospektes entwickelte sich die Einrichtung, die das Dresdner Opernhaus am Zwinger eine Zeit lang besaß. Das von Pöppelmann erbaute, mit der berühmten Bühnenmaschinerie von Alessandro Mauro versehene Haus war 1719 fertiggestellt worden. 1738 erfuhr es einen Umbau durch den aus Venedig berufenen Theaterarchitekten Andrea Zucchi. Neben Veränderungen des Zuschauerraumes und einer Erneuerung der technischen Einrichtung wurde bei dieser Gelegenheit ein riesiger feststehender Schlußprospekt von halbelliptischer Form eingebaut (Fig. 1). Seine Maße waren für die damalige Zeit ungewöhnlich. Er schloß sich unmittelbar an den letzten Prospektschieber an und umspannte in einem weiten Bogen von etwa 22 m Breite und 10 m Tiefe das ganze hintere Drittel der Bühne. Von den Festaufführungen des Jahres 1738 — darunter „La Clemenza di Tito" von Hasse/Metastasio — bei denen dieser Rundprospekt Verwendung gefunden haben muß, konnten bisher leider noch keine Szenenbilder nachgewiesen werden. Darüber-

hinaus war der Prospekt nur zehn Jahre lang in Benutzung. 1748 wurde das Haus erneut von Giuseppe Galli=Bibiena umgestaltet, der die Bühne durch einen Anbau nach hinten erweiterte, wobei naturgemäß das hemmende Abschlußrund der bisherigen Bühne herausgerissen werden mußte.



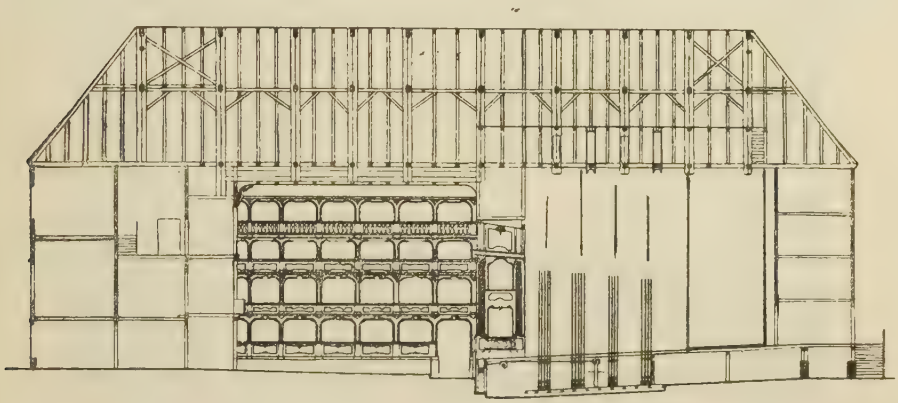
1. Grundriß des Dresdner Opernhauses nach dem Umbau von 1738.
(Fig. 1, 2, 6 nach M. Hammitzsch, Der moderne Theaterbau)



2. Grundriß des Warschauer Opernhauses.

Gleichfalls aus dem Bereich des Dresdner Hofes stammen die Pläne für das 1748 eröffnete Warschauer Opernhaus, bei dem offensichtlich die in Dresden gesammelten Erfahrungen verwertet wurden (Fig. 2). Kleiner in den Maßen,

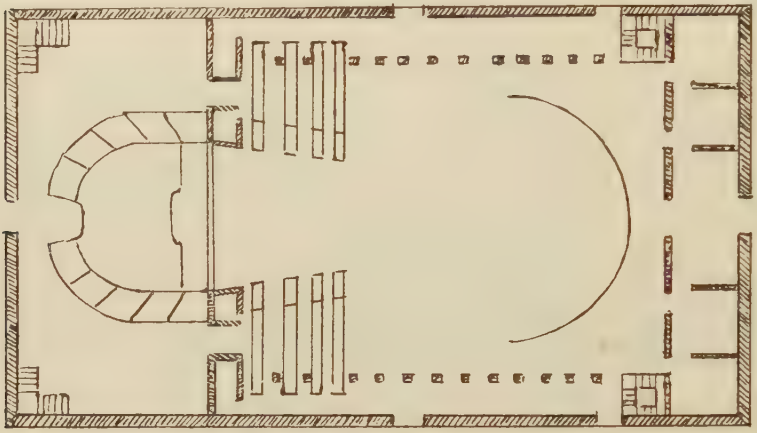
wird auch hier das letzte Drittel der Bühne von einem freistehenden, halbelliptischen Prospekt von ca. 16 m Breite und 6 m Tiefe umschlossen. Gegenüber dem Dresdner Vorbild war die Einrichtung insofern verbessert, als die Rundung nicht mehr unmittelbar an den letzten Kulissenschieber anschloß. Dadurch waren selbst große Auftritte im Hintergrund von den Seiten möglich; dennoch war die Stellung des Rundprospektes so berechnet, daß die Zuschauer die seitlichen Enden nicht sehen konnten. Ebenfalls neu war die gewaltige Höhe von 13 m, die das letzte Kulissenpaar um mehr als das Doppelte überragte und die hinteren Soffitten entbehrlich machte (Fig. 3).



3. Längsschnitt des Warschauer Opernhauses

Eine ähnliche Anordnung zeigt ein Theaterplan, den der aus Venedig gebürtige Theatermaler Jacopo Fabris in seiner 1760 in Kopenhagen erschienenen „Instruction in der Theatralischen Architectur und Mechanique" veröffentlichte. Fabris, der von 1742—1747 als Theatermaler am Hofe Friedrichs des Großen in Berlin weilte, hatte die Bühneneinrichtung des neuen, von Knobelsdorff erbauten Opernhauses unter den Linden geschaffen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß er im Zusammenhang mit dieser Aufgabe die berühmteste Theatermaschinerie im damaligen Deutschland, eben die des Dresdner Opernhauses mit dem von Zucchi eingebauten großen Prospekt kennengelernt hatte und von dort die Anregung zur Verarbeitung dieser Errungenschaft in seinem eigenen Entwurf erhalten hatte. Der Plan (Fig. 4), der als Idealanlage eines Theaters entworfen wurde, verrät in jeder Einzelheit einen erfahrenen Praktiker als Verfasser. Auch hier steht im Hintergrund der Bühne ein weiter, halbkreisförmiger Rundprospekt. Der Abstand zum Vordergrund ist dabei so groß, daß die Sichtlinien der äußeren Zuschauer durch den Aufbau zusätzlicher Kulissen eingeengt werden mußten. Seltsam bleibt, daß Fabris, der sein Projekt bis in alle Einzelheiten beschreibt, den Rundprospekt mit keinem Wort erwähnt.

Ein weiterer Plan desselben Verfassers in der Kopenhagener Kupferstichsammlung zeigt ebenfalls weit im Hintergrund eine gekrümmte Abschlußwand, die sich jedoch aus schmalen, senkrechten Teilen zusammensetzt, die möglicherweise sogar beweglich waren. Ähnliche Rundprospekte, wenn auch einfacher, und flacher gebogen, finden sich in Plänen für das 1753 eröffnete Münchner Residenztheater von François Cuvilliés, sowie in einem Plan für das Schloßtheater von Drottningholm.



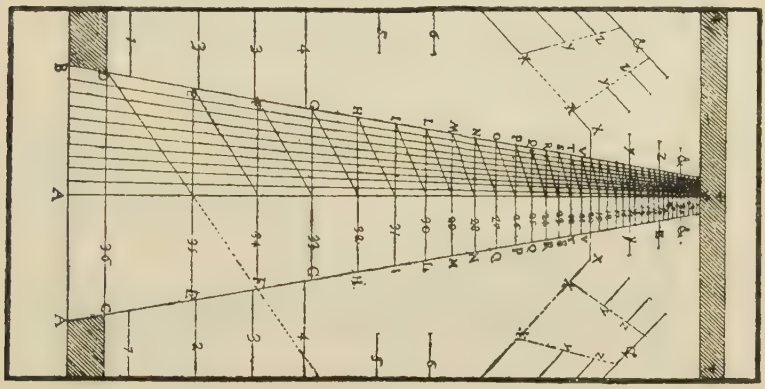
4. Theaterplan von Jacopo Fabris.

Diese Beispiele, bei denen es sich großenteils um ausgeführte Bauten handelt, zeigen, daß die Rundprospekte eine, wenn nicht allgemein gebräuchliche, so doch wohlbekannte und häufig verwendete Einrichtung der Bühnentechnik des 18. Jahrhunderts waren. Es erhebt sich daher die Frage, zu welchem Zweck und und in welcher Art sie verwendet wurden.

Die Bezeichnung „Horizonte" (bzw. „Horizon"), die auf einigen der genannten Pläne auftaucht, gibt einen deutlichen Hinweis, daß die Rundprospekte zur Darstellung weiter landschaftlicher Ausblicke dienten. Wie beim modernen Rundhorizont sollte der Beschauer getäuscht werden durch die der gebogenen Fläche eigentümliche Vermengung von wirklicher und scheinbarer Tiefe sowie durch die fortlaufende Krümmung des Bildes, die dem Auge keinen festen Anhaltspunkt zur Entfernungsbestimmung bietet. Es entsteht dadurch die Illusion von Weite und Unbegrenztheit, die bei der großen Höhe einiger der Prospekte auch nach oben hervorgerufen wurde. Den Bühnenbildnern war damit ein Mittel in die Hand gegeben, landschaftliche Hintergründe ohne Rücksicht auf die einengende, stilisierende Form der Kulissen frei zu behandeln. Anstatt der strengen Ausrichtung des Bildes auf einen Fluchtpunkt, die nur dem im Augenpunkt

sitzenden Souverän einen richtigen Anblick gewährte, konnte die Gestaltung des Hintergrundes der panoramischen Form angenähert werden, die sich mit unendlich vielen Fluchtpunkten nach allen Seiten gleichmäßig ausbreitet und einer größeren Anzahl von Zuschauern den Anblick einer scheinbar unbegrenzten Fernsicht vermittelte (vgl. Tafel XI).

Aber auch in etwas andrer Weise, nämlich als Abschluß bei sehr weiten perspektivischen Durchblicken, mögen diese Rundprospekte benutzt worden sein. Aus dem Schwetzinger Schloßtheater wird berichtet, daß das ins Freie führende Tor an der Rückseite der ohnehin sehr tiefen Bühne geöffnet werden konnte, so daß sich am Ende eines langen, perspektivischen Ganges ein Durchblick ins Freie und Helle ergab. Wo diese einfache Möglichkeit jedoch nicht vorhanden war, konnte man die gleiche Wirkung mit Rundprospekten



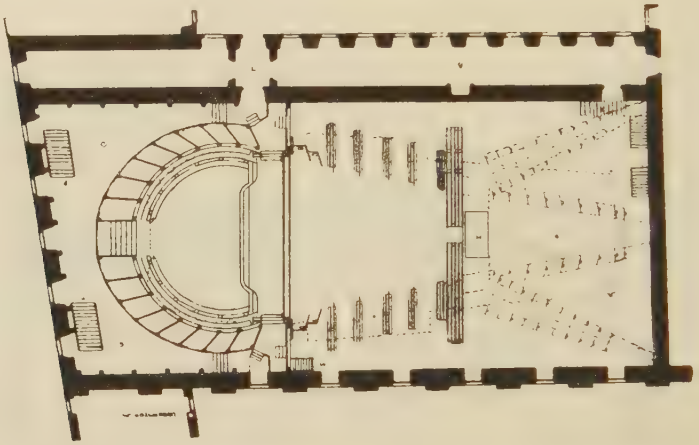
5. Grundriß eines Bühnenentwurfes von Ferdinando Galli-Bibiena

erzielen. Zahllos sind die Bühnendekorationen des 18. Jahrhunderts, in denen der Blick im Hintergrund durch einen langgestreckten Gang geführt wird, um am Ende in einen weiten, lichterfüllten Raum zu münden, wie beispielsweise auf dem wiedergegebenen Entwurf von Giuseppe Galli-Bibiena (Tafel IX). Die daraus ersichtliche Raumfolge gehörte zu den Standardtypen der Barockdekoration: Im Vordergrund die perspektivisch sich verengende Abfolge der Kulissen, dann eine Erweiterung des Raumes, von der aus strahlenförmig lange Gänge auf einen fernen, hellen Hintergrund zulaufen. Die Annahme, daß solche Gänge lediglich auf einen großen, dreiteilig abgewinkelten Prospekt gemalt waren, erscheint zweifelhaft. Gibt es doch genügend Pläne aus jener Zeit, die die gleiche Raumformation im Grundriß zeigen; beispielsweise ein Musterentwurf aus Ferdinando Galli-Bibienas „Direzioni" von 1732 (Fig. 5) sowie der Plan des Hannoverschen Opernhauses nach der „Ausführlichen Anleitung zur Bürgerlichen Baukunst" von Johann Friedrich Penther aus dem Jahre 1748 (Fig. 6). In

beiden Fällen sind die nach hinten führenden Gänge in immer kleineren Kulissen bis in die äußerste Tiefe der Bühne ausgebaut (vgl. Tafel X).

In Hannover handelte es sich dabei sogar um eine fest eingebaute Dekoration, die, ähnlich wie die Rundprospekte, ständig den Hintergrund der Bühne einnahm.

Gewöhnlich wurde der Abschluß am Ende der Gänge durch normale Prospekte gebildet. Weit effektvoller jedoch konnte der Eindruck des Freien, Hellen, Weiten mit Hilfe eines abschließenden Rundprospektes erzeugt werden. Glücklicherweise ist heute noch eine Einrichtung erhalten, bei der die Wirkungsweise in dieser Art trefflich vor Augen geführt wird. Es handelt sich dabei um das sogenannte „Ende der Welt" im Schloßpark zu Schwetzingen aus der Mitte des

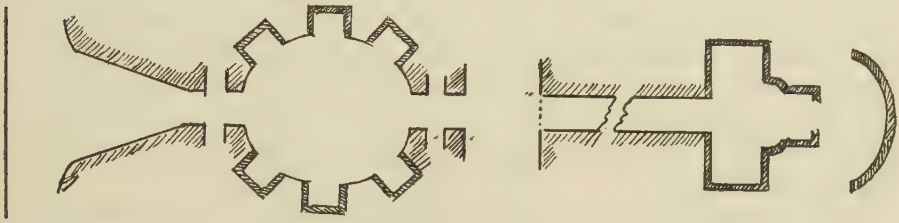


6. Grundriß des Hannoverschen Opernhauses

18. Jahrhunderts (Tafel XI). Als besondere Überraschung für den Besucher des fürstlichen Badehauses wurde hier das theatralische Wirkungsmittel unter Beibehaltung der ursprünglichen Bühnenoptik in den Park versetzt. Der Blick geht auch hier zunächst durch eine sich verengende Laube, an die sich ein weiter, ovaler Brunnenraum anschließt. Von dort führt ein durch kulissenartige Unterteilung und raffinierte perspektivische Linienführung endlos scheinender Laubengang auf einen dunklen Raum zu, dessen Rückwand durchbrochen ist. In diesem Durchbruch erscheint in traumhaft verschwindender Ferne „das Ende der Welt", eine friedlich entrückte Phantasielandschaft. Dieser Effekt wird dadurch hervorgebracht, daß das Bild der Landschaft auf eine verputzte Mauerwand aufgemalt ist, die sich in der Form eines großen Rundprospektes freistehend in einigem Abstand hinter dem Durchbruch befindet. Auffallend ist dabei die scheinbar übertriebene Größe dieser Wand, die weit über das zur Abdeckung der Sichtlinien nötige Maß hinausgeht. Sie wurde jedoch absichtlich so gewählt, um eine gleichmäßige

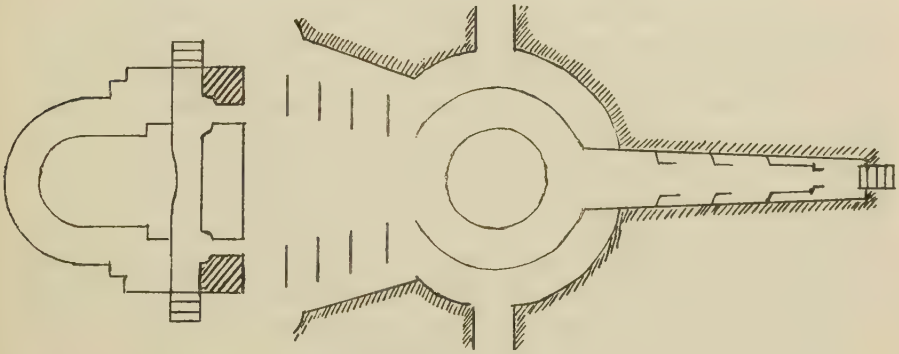
Lichtreflexion zu erzielen, durch die erst der Eindruck einer im Unendlichen verschwimmenden Ferne zustande kommt.

Der Grundriß der gesamten Anlage (Fig. 7) zeigt wiederum die oben beschriebene, beliebte theatralische Raumformation. Zieht man als klärendes Zwischenglied noch die ebenfalls identische Raumfolge einer großen Anzahl von Gartentheatern jener Zeit zu Rate — beispielsweise die des Heckentheaters



7. Das Ende der Welt im Schloßpark zu Schwetzingen, Grundriß

im Großen Garten zu Dresden (Fig. 8) —, so kann kaum ein Zweifel bestehen, daß die Rundprospekte auf der Bühne auch in der Art wie in Schwetzingen verwendet wurden.



8. Heckentheater im Großen Garten zu Dresden in der Anlage nach 1719, Grundriß

Neben dem künstlerischen Reiz ergaben sich jedoch auch praktisch-technische Vorteile. Große, über die ganze Bühnenbreite reichende Tischversenkungen kannte die Kulissenbühne des Barock im allgemeinen nicht. Das hatte seinen Grund darin, daß in der Mitte der Unterbühne, senkrecht zur Rampe die Hauptwelle der Untermaschinerie gelagert sein mußte. In die von einem Rundprospekt umschlossene Hinterbühne hingegen war es möglich, breite Versenkungen einzubauen. Aus dem Dresdner Plan (vgl. Fig. 1) geht die Lage der Hauptwelle

in der Unterbühne deutlich hervor. Ebenso zeigt er dahinter in der umschlossenen Zone drei gewaltige Versenkungen, auf denen nicht nur große Personengruppen auftauchten, sondern auch ganze Dekorationen in die Höhe und Tiefe gefahren werden konnten.

Ähnliches wie für Versenkungen gilt auch für Flugmaschinen. Auf vielen Bühnendarstellungen erscheint eine große Anzahl von Gestalten in den Lüften schwebend. In solchen Fällen bereitete es nicht geringe Schwierigkeiten, die dazu nötigen, geräumigen Flugvorrichtungen in dem Gewirr der Züge, zwischen den dicht hängenden Soffitten hindurch hinabzulassen und emporzuziehen. Der freie Luftraum innerhalb der Rundprospekte jedoch stellte dem keinerlei Hindernisse entgegen. Es nimmt daher nicht wunder, Rollen und Wellenbäume für besonders große Flugmaschinen oberhalb dieses Raumes in den Dachstühlen eingebaut zu finden. Von dort konnten viele Personen ohne Gefährdung hinabgelassen werden.

Die Kulisseneinrichtung der vorderen Bühne wurde durch die Aufstellung der Rundprospekte in keiner Weise beeinträchtigt. Damit war ein zusätzliches Wirkungsmittel für die Dekoration gewonnen. Daß es sich dabei nicht um rund aufgehängte, auswechselbare Stoffprospekte gehandelt haben kann, geht aus den Plänen einwandfrei hervor. Es waren vielmehr dünne, verputzte Wände, auf die wie in Schwetzingen ein Bild aufgemalt wurde, das durch Emporziehen aller davor hängender Prospekte als effektvoller Hintergrund gezeigt werden konnte. Von Zeit zu Zeit, zu besonderen Festaufführungen, mögen diese riesigen Bilder, die sehr sorgfältig ausgeführt sein mußten, durch neue ersetzt worden sein.

Schwierig zu klären bleibt die Frage der Beleuchtung solch ausgedehnter Flächen. Bekanntlich war es der Mangel an ausreichenden Lichtquellen, der ein Jahrhundert später die Einführung des Rundhorizontes sehr erschwerte. Die Schwierigkeiten waren dort allerdings insofern größer, als der Rundhorizont nur der Darstellung der Luftatmosphäre diente, also heller als das übrige Bild sein mußte. Die barocken Rundprospekte wurden wahrscheinlich nicht viel anders als normale, flache Schlußprospekte ausgeleuchtet und bezogen ihre ungleich größere Wirkung aus der Krümmung der Fläche. Die unmittelbar davor liegende Zone wurde dunkler gehalten, so daß sich das Bild hell dagegen abhob. Möglicherweise wurde auch hier schon, wie später bei den Panoramen, durch Fenster und Dachluken einfallendes Tageslicht zusätzlich verwendet.

Dennoch scheint es der Mangel an ausreichenden Beleuchtungsmöglichkeiten gewesen zu sein, der einer allgemeinen Einführung der Rundprospekte im Wege stand. Mit dem Niedergang der barocken Bühnenkunst geriet auch dieses szenische Mittel wieder in Vergessenheit, obgleich es wie kein anderes den Reformbestrebungen, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts einsetzten, entsprochen hätte. Schaustellungen wie Panorama und Diorama, die auf den selben Wirkungsprinzipien beruhten, mußten neu erfunden werden. Möglicherweise spielte auch der Verlust der unmittelbaren handwerklichen Überlieferung eine Rolle, den die einsetzende Trennung von künstlerischem Entwurf und technischer Ausführung mit sich brachte. Wenigstens klagte Breysig, einer der Erfinder des Panoramas,

am Ende des Jahrhunderts über die verlorengegangene Kunst der Zeichnung auf gekrümmten Flächen und den Mangel an brauchbaren Regeln dafür.

Was immer der Grund gewesen sein mag, daß man sich zunächst der Rundprospekte nicht mehr erinnerte — ihr Vorhandensein zeigt, daß schon im 18. Jahrhundert neue Möglichkeiten der szenischen Gestaltung versucht wurden. Auf dem Höhepunkt barocker Bühnenkunst, zu einer Zeit, da die Ausstattung in Servandonis berühmten „Spectacles de Decoration" Selbstzweck geworden war, wurde damit eine Entwicklung angebahnt, die schließlich zur Abschaffung der Kulissen führte, nachdem diese fast drei Jahrhunderte den Rahmen allen europäischen Theaters gebildet hatten.

VON DER BAROCKOPER ZU MOZARTS „ENTFÜHRUNG"

Ein Beitrag zum Problem des Exotismus in der Oper

Von Arthur Scherle (München)

Der Exotismus in der Oper ist so alt wie die Oper selber. Das Theaterpublikum läßt sich gern in eine Welt des schönen Scheines entführen, die in der Wirklichkeit nicht existiert. So ist auch der Naturalismus, der den grauen Alltag in das Theater bringt — gleichgültig, ob er unter dem Firmenschild des „Verismus" oder einer „Neuen Sachlichkeit" auf der Bühne erscheint —, keine große Zeit des Operntheaters gewesen.

Der Exotismus erlebte seine erste Blüte in der barocken Oper. In der Zeit des früh- und hochbarocken Theaters waren biblische Themen sehr zahlreich, deren Handlung sich oft auf exotischen Schauplätzen abspielt. Dem Prinzip „prodesse et delectare" („nützen und erfreuen") entsprechend, deutete man das Geschehen vom moralisch-theologischen Standpunkt aus und gab ihm eine unmißverständliche Schlußpointe als „Nutzanwendung". Diese Tendenz des Belehrens ist nicht nur der barocken Oper eigen; sie ist auch für das barocke Drama, die Lyrik und den barocken Roman charakteristisch. Man verwendete allgemein exotische Schauplätze, die dem nüchternen Alltag und der Tagespolitik entrückt sind. So läßt der Dichter Ziegler-Klipphausen seinen Roman „Die asiatische Banise" mit dem Untertitel „Blutiges doch mutiges Pegu" im Fernen Osten spielen. Während in der früh- und hochbarocken Kunst die moralisch-theologische Pointe im Vordergrund stand, ist es im Spätbarock mehr die Freude am Stoff. Wie in dem Roman Ziegler-Klipphausen und den Kolossalgemälden eines Rubens legte man auch in den spätbarocken Opern großen Wert auf exotische und „romantische" Schauplätze. Die biblischen Figuren des Frühbarock werden durch grausame Despoten und Scheusale in Menschengestalt abgelöst, die man unschwer als Antichristen identifizieren kann. Wer hätte sich damals besser dafür geeignet als Orientalen und Türken, gegen die das christliche Abendland gegen Ende des 17. Jahrhunderts gemeinsam kämpfte! Die repräsentativen Dichter der damaligen Zeit schrieben neben Texten, denen Themen aus der antiken Mythologie und Geschichte zugrunde liegen, auch Türkenstücke mit einer einseitigen Schwarz-Weiß-Malerei, wobei die Orientalen immer als unmoralische Antichristen gezeichnet sind, die christlichen Europäern nachstellen.

Als zu Anfang des 18. Jahrhunderts die Kritiker als Wortführer der Aufklärung gegen das spätbarocke Theater und seinen „unnatürlichen Bombast" ins Feld zogen, kam die exotisch-romantische Oper in Mißkredit. Im Zeichen

der „Natürlichkeit" plädierte man für das realistische Singspiel, das die Geschehnisse und Probleme des nüchternen Alltags zur Diskussion stellt. Weißes „Dorfbalbier" bringt einen „häuslichen Krieg" in Form eines Ehezwistes auf die Bühne. Die große Arie und das kunstvolle Ensemble der Oper wurden durch einfache volksliedhafte Gesänge ersetzt, zu deren Interpretation man keinen Koloratursänger mehr brauchte, sondern, um einen Begriff unseres Jahrhunderts zu verwenden, einen „singenden Schauspieler". Auf die Dauer wollte sich das Publikum aber doch nicht mit dieser realistischen „Hausmannskost" zufriedengeben. Deshalb griffen die Singspiellibrettisten wieder romantisch-exotische Themen auf. Schiebeler dichtete den Singspieltext „Lisuart und Dariolette", Goethes Freund André einen „Barbier von Bagdad", den er auch selber vertonte. Goethe ist durch seinen Text „Claudine von Villabella" mit der „Singspielerei" verbunden, durch einen Text, in dem sich sein jugendlicher Sturm und Drang als Räuberromantik austobt. Romantik und Exotismus hatten also in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts wieder ihren Einzug auf dem musikalischen Theater gehalten, zu einer Zeit, als auf der Sprechbühne noch das realistische Theaterstück vorherrschte. Die „Romantisierung" des Musiktheaters in Deutschland erfolgte unter dem Einfluß des französischen Singspiels. In Frankreich, wo diese Entwicklung noch früher als in Nord- und Mitteldeutschland einsetzte, schuf Favart seine Singspiele, von denen sich auch Gluck zu seinen „Türkenstücken" „Der betrogene Kadi" und „Die Pilger von Mekka" inspirieren ließ. Die Singspiele Glucks wurden in französischer Sprache am Hofe Maria Theresias in Wien aufgeführt. Dort dürften sie Kaiser Joseph II. zur Gründung seines „Nationalsingspiels" angeregt haben, in dem nur das deutschsprachige Singspiel und die deutsche Oper mit den Werken Mozarts und Dittersdorfs gepflegt wurden.

In Wien war seit Anfang des 18. Jahrhunderts die alte Tradition des Volkstheaters lebendig, repräsentiert durch mehrere Vorstadtbühnen. Hier herrschten Romantik und Exotismus, hier trieb Kasperle in tausend Gestalten — als „Staberl" und „Hanswurst" — auf der Bühne sein „Unwesen", unbeeinflußt vom „akademischen Theater" der höfischen Kreise, das vom österreichischen Herrscherhaus begünstigt wurde. Die Tradition dieses urwüchsigen Volkstheaters reicht von Stranitzky zu Anfang des 18. Jahrhunderts über Schikaneder bis zu Raimund und Nestroy. Bedeutende Komponisten wie Haydn und Mozart sind durch ihre Werke mit dem Wiener Volkstheater verbunden. Haydn schuf als sein erstes Werk für die Musikbühne das deutsche Singspiel „Der neue krumme Teufel", dessen Partitur leider verlorengegangen ist und von dem wir nur noch den Text mit Sprechdialogen und Gesangseinlagen besitzen. Als Akteure treten in diesem Stück die Typen der italienischen Commedia dell'arte auf: der pfiffige Arlequino, das schlaue Dienstmädchen Columbine, der furchtsame Dottore, hier allerdings nicht unter ihren ursprünglichen Namen und auch nicht mit italienischer Eleganzia, sondern mit weanerischem Gewande und Charme, oftmals derb, aber immer herzlich. In das Singspiel „Der neue krumme Teufel" ist ein Zwischenspiel vom „Abgott Ram in Amerika" eingelegt, das unter Heiden und Menschenfressern und in einem exotischen Milieu spielt. Die romantisch-exo-

tische Tradition war also im Wiener Volkstheater noch lebendig, als sich das deutsche Singspiel schon lange den realistischen Genrestücken zugewandt hatte und im höfischen Theater — nach der Reform Glucks — die klassizistische Oper mit ihren antiken Stoffen tonangebend war. Als sich nach der Reform von Sonnenfels im Wiener Burgtheater das klassizistische Schauspiel durchgesetzt hatte, blieben die Vorstadtbühnen in Wien weiter ein Hort des Exotismus und der Romantik, aus dem Mozart und sein Librettist Schikaneder fruchtbare Anregungen schöpfen konnten. Auf die Zaubersingspiele des Wiener Volkstheaters, als deren künstlerischer Höhepunkt Mozarts Oper „Die Zauberflöte" betrachtet werden muß, soll hier nicht näher eingegangen werden. Mozarts Meisterwerk ist jedenfalls nur aus der exotisch-barocken Tradition heraus zu verstehen, mit ihrem ständigen Wechsel von Ernst und Komik (Tamino-Pamina auf der einen, Papageno-Papagena auf der anderen Seite). Papageno ist ein später Nachkomme des Arlequino der italienischen Commedia dell'arte und des Kasperle des Volkstheaters.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts gewann der Exotismus auch auf die „ernste Kunst" der höfischen Kreise Einfluß. Bereits Gluck, der Opernreformator, hatte sein Publikum in die Zaubergärten „Amidas" geführt und am Wiener Hof seine französischen „Türkenstücke" bekannt gemacht. Als Wieland, damals als Altmeister der deutschen Dichtung verehrt, in „Oberons Zauberhorn" blies und sein gleichnamiges Epos schuf, wurden die Romantik und der Exotismus in weiten Kreisen der „seriösen" Literaturfreunde wieder salonfähig. Die Wiener Hofoper nahm wieder Opern mit romantisch-exotischen Sujets in ihr Repertoire auf. Haydn schuf seinen entzückenden Einakter „Der Apotheker", in dem die Profitgier eines Quacksalbers verspottet wird, der im Türkenlande reich werden will.

Die „Türkenstücke" hielten auch in dem 1778 von Kaiser Joseph II. in Wien gegründeten „Nationalsingspiel" ihren Einzug. Der Kaiser hatte diesem Theater die Aufgabe gestellt, das deutschsprachige Singspiel zu pflegen. Er verfolgte mit seinem neuen Theater aber auch einen volkspädagogischen Zweck: Es sollten vornehmlich Stücke gegeben werden, in denen das Gedankengut der „Aufklärung" zum Ausdruck kommt, das — wie in Lessings „Nathan der Weise" — den Rassen- und Völkerhaß verurteilt. Die Funktion des Orientalen in den neuen „Türkenstücken" mußte somit eine ganz andere sein als bisher. Früher war der Heide, Orientale oder Türke immer entweder ein dummer Tölpel oder ein boshafter Teufel, der den friedfertigen und frommen Europäern das Leben sauer macht.

Die eigentliche Anregung zur Aufnahme orientalischer Sujets in die deutsche Singspiellibrettistik kam aus Frankreich. Gluck war einer der Anreger. Er komponierte, wie schon kurz erwähnt, die Opera comique „La rencontre imprevue ou Les pelerins de la Mecque" („Die unvermutete Zusammenkunft oder Die Pilger von Mekka"). Der französische Text dieses „Türkenstückes" spielt in der mohammedanischen Welt: Rezia, die Geliebte des Prinzen Ali, wird durch Seeräuber entführt und an den Sultan von Kairo verkauft, der sie zu seiner Favoritin macht. Die Flucht Rezias mißlingt, doch der edle Sultan gibt Rezia frei, die nunmehr ihren Ali heiraten kann.

Eine thematische Verwandtschaft besteht zwischen Glucks „Pilgern von Mekka" und Mozarts unvollendetem „deutschen Singspiel" „Zaide", das als Vorstufe der „Entführung aus dem Serail" betrachtet werden kann. Die Komposition der Musiknummern dieses Singspiels, mit der sich Mozart 1779 im Auftrag einer Schauspielergesellschaft beschäftigt hat, ist nicht bis zum Abschluß gediehen. Als Textdichter hat man den Salzburger Trompeter Andreas Schachtner ermittelt, der seinerseits wieder ein Singspiel „Das Serail oder Die unvermittelte Zusammenkunft in der Sclaverei zwischen Vater, Tochter und Sohn" als Vorlage benutzt hat: Gomatz und Zaide, zwei Sklaven des Sultans, unternehmen mit Unterstützung Allazims einen Fluchtversuch, der fehlschlägt. Sultan Soliman begnadigt jedoch die Flüchtlinge.

Für die zweite Entwicklungsphase des „Türkenstückes" ist die Verbindung eines christlichen Liebespaares mit der orientalischen Welt charakteristisch. In „Adelheit von Veltheim", einem Schauspiel mit Gesang in vier Akten, Musik von Beethovens Lehrer Christian Gottlieb Neefe, werden Adelheit von Veltheim, eine Deutsche, und Karl von Bingen von Achmet, dem „gewesenen Bassa von Tunis", gefangengehalten. Die Flucht des Paares mißlingt, doch der Bassa begnadigt großmütig die Christen.

Im Jahre 1787 wurde die „komische Operette" „Belmonte und Konstanze oder Die Entführung aus dem Serail" — mit dem Text von Bretzner — in Berlin uraufgeführt. Bretzners Singspiel, das Johann André in Musik gesetzt hat, war zunächst sehr erfolgreich, wurde später aber durch Mozarts gleichnamige Oper aus dem Repertoire verdrängt. Der Wiener Literat und Schauspieler Stephanie d. Jüngere hatte nämlich Bretzners Singspieltext für Mozart bearbeitet. Die Änderungen am Originaltext Bretzners gehen größtenteils auf Anregungen des Komponisten zurück, dessen rege Mitarbeit an der Gestaltung des Textes durch Mozarts Briefwechsel mit seinem Vater belegt werden kann. Mozarts Anregungen ist es zu danken, daß Stephanie den Sprechdialog an einigen Stellen durch Musiknummern ersetzt hat, wobei der Komponist den gewünschten Wortlaut stellenweise selbst skizzierte, der dann vom Literaten nur noch in Verse umgesetzt zu werden brauchte. Stephanie hat aus dem Texte Bretzners zehn Gesangsnummern zum großen Teil wortgetreu übernommen und sieben weitere auf Anregung Mozarts hinzugedichtet. Man kann es deshalb verstehen, wenn der Autor des Berliner Urtextes von „Belmonte und Konstanze", dessen Singspiel durch Mozarts Oper aus dem Repertoire verdrängt wurde, mit heftigen Worten gegen den Komponisten und den Textbearbeiter der Wiener „Entführung" polemisierte: „Eine gewisse Person namens Mozart, in Wien, hat die Kühnheit gehabt, mein Drama ‚Belmonte und Constanze' zu mißbrauchen als Operntext. Ich protestiere hiermit in aller Feierlichkeit gegen die Mißachtung meiner Rechte und behalte mir das Recht für weitere Maßnahmen vor."

Wichtig für die Beurteilung der librettistischen Leistung Stephanies ist der dritte Akt der „Entführung", der in wesentlichen Zügen vom Text Bretzners abweicht. Es zeigt sich in ihm das Bestreben des Librettisten, durch Herausarbeitung von tragischen Akzenten den Text der Singspielsphäre zu entrücken —

man denke an die Szene, in der die Christen nach der mißlungenen Flucht in Ungewißheit über ihr weiteres Schicksal schweben — und den Konflikt im Sinne eines aufklärerischen Humanismus zu lösen: Der Bassa erkennt in Belmonte den Sohn seines schlimmsten Feindes: „Wisse, Elender! Dein Vater, dieser Barbar, ist schuld, daß ich mein Vaterland verlassen mußte." Zur allgemeinen Überraschung schenkt der Bassa den Christen die Freiheit: „Nimm die Freiheit, nimm Konstanze, segle in Dein Vaterland, und sage Deinem Vater, es wäre ein weit größeres Vergnügen, eine erlittene Ungerechtigkeit durch Wohltaten zu vergelten, als Laster mit Laster zu tilgen." Im Singspiel Bretzners erkennt der Bassa in Belmonte seinen eigenen Sohn. Der Verzicht auf Konstanze ist somit kein eigentliches Opfer. Bei Stephanie ist Belmonte jedoch der Sohn seines Feindes, er verzichtet als aufgeklärter Mensch auf Rache, denn „nichts ist so häßlich als die Rache, hingegen menschlich, gütig sein, so ohne Eigennutz verzeihen, ist nur der großen Seelen Sache". Eine solch „große Seele" ist der Muselmann, der seine Leidenschaften unterdrückt und nur der Stimme der Vernunft folgt. Er handelt aufgeklärter und menschlicher als der christliche Europäer. Bassa Selim ist somit ein Geistsverwandter von Lessings Saladin oder Goethes Thoas. Die Ideen der Aufklärung und des Neuhumanismus befruchteten also nicht nur das Sprechdrama unserer Klassiker; sie beeinflußten, wie sich auch an der „Zauberflöte" oder im „Fidelio" nachweisen ließe, die Opernlibrettistik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Die Romantik des Orients und seiner Menschen hat immer anregend auf die europäische Kultur und damit auch auf die Oper befruchtend gewirkt. Verändert hat sich nur die „Optik": In 150 Jahren ist, wie unser Gang durch die Kulturgeschichte gezeigt hat, der als Repräsentant des Orientalen geltende Türke vom Halbwilden zum kultivierten Freidenker aufgewertet worden.

VONDELS „JEPHTHA" IN KÖLN

Holländisch-deutscher Kulturaustausch im 19. Jahrhundert[1])

Von Hans de Leeuwe (Utrecht)

Am Donnerstag, dem 17. November 1887, treffen gegen drei Uhr nachmittags etwa zwanzig Holländer am Kölner Hauptbahnhof ein, unter ihnen der berühmte Leidener Biologe Prof. Suringar, der Direktor der Kgl. Bibliothek im Haag, Dr. Campbell, die junge Schauspielerin Anna Rössing-Sablairolles, eine Utrechter Studentenabordnung und mehrere namhafte Theaterkritiker. Sie sind gekommen, um den holländischen Barockdichter Joost van den Vondel zu ehren, der vor dreihundert Jahren in Köln geboren wurde und zu dessen Gedächtnis die Stadt geladen hat[2]). Die Initiative ist einer Frau zu verdanken, der energischsten, aber auch hartnäckigsten und schwierigsten der Bürgerinnen Kölns (wie sich der damalige Oberbürgermeister auszudrücken beliebt): Lina Schneider[3]). Als Tochter eines großherzoglichen Beamten in Weimar noch zu Lebzeiten Goethes am 15. Januar 1831 geboren, vermählte sie sich nach kurzer Tätigkeit als Lehrerin mit dem Opernsänger Karl Schneider, der 1856 an die Hochdeutsche Oper nach Rotterdam ging. Holland wurde für sie zum Bildungserlebnis. Sie erlernte die Sprache, erwarb sich das Unterrichtsdiplom und entfaltete eine rege Übersetzertätigkeit. Nicht nur mit den damaligen Größen der niederländischen Literatur war sie freundschaftlich verbunden, sondern auch mit Königin Sophie, die eine geborene württembergische Prinzessin war. Die „Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde" verlieh ihr 1872 die Ehrenmitgliedschaft (es war zu der Zeit noch unmöglich, eine Frau als ordentliches Mitglied aufzunehmen), und König Willem III. zeichnete sie 1873 mit der Großen Goldenen Medaille für Kunst und

---

[1]) Nach einem Vortrag an den Universitäten Utrecht und Groningen im November 1960. Dem Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Köln und der Niederländischen Organisation für reinwissenschaftliche Forschung ist der Verfasser zu besonderem Dank verpflichtet.

[2]) Zum Verlauf der Vondelfeier vgl. Oprechte Haarlemsche Courant 19. und 21. November 1887; Het Vaderland 20. und 21. November 1887; Nieuwe Rotterdamsche Courant 18., 19., 20. und 22. November 1887; Algemeen Handelsblad 18. und 19. November 1887; De Portefeuille, Geïllustreerd Weekblad, IX 1887, 467—468.

[3]) Zu Lina Schneiders Leben vgl. Fritz Zilcken, Schneider, Lina. In: Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog XIV, Berlin 1912, 163—164. Taco H. de Beer: Levensbericht van Lina Schneider. In: Levensberichten der afgestorven medeleden van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde, Leiden 1910, 137—145; Het Vaderland vom 15. September 1909; XI. Jahrbuch der Kölner Blumenspiele, Köln 1909, Nachrufe auf Lina Schneider in Poesie und Prosa, S. 327—340.

Wissenschaft aus. Als sie mit ihrem Gatten, der einem Ruf als Gesangslehrer ans Kölner Konservatorium Folge leistete, nach Deutschland zurückgekehrt war, setzte sie ihre kulturvermittelnde Tätigkeit fort. Höhepunkt ihres Wirkens war die Kölner Vondelfeier des Jahres 1887. Von Bedeutung war dabei, daß sie auf die Mithilfe ihres Schwiegersohns Ernst Lewinger[4]) rechnen konnte, der seit 1881 Oberspielleiter des Stadttheaters war. Nachdem sie die naheliegende Wahl einer Aufführung von Vondels „Maeghden" — der mit Köln so eng verbundenen Märtyrerlegende von der heiligen Ursula — verworfen hatte, da ihr die dramatische Kraft zu gering erschien, ging sie daran, den „Jeptha of Offerbelofte" zu verdeutschen[5]). Der Plan[6]), den größten lebenden Charakterdarsteller der damaligen deutschen Bühne, Ernst von Possart, als Träger der Titelrolle heranzuziehen, zerschlug sich allerdings. Im Sommer 1887 gelangte der Übersetzungsentwurf im engsten Kreise bei den „Weimarer Herrschaften", dem Großherzog Karl Alexander und seiner Gemahlin Sophie, einer geborenen holländischen Prinzessin, zur Vorlesung, und die literarisch sehr gebildete und aktive Großherzogin ließ Frau Schneider durch ihren Ratgeber Prof. Suphan mitteilen, daß sie sehr befriedigt sei[7]). Im September[8]) erhielt Lewinger das Manuskript, das er einer gründlichen Bearbeitung unterzog[9]). Darauf studierte er das Werk mit den Kräften des Kölner Ensembles ein und setzte die Premiere für den 17. November an, eben der Tag, an dem Vondel vor dreihundert Jahren in Köln als Sohn exilierter Eltern das Licht der Welt erblickt hatte.

Die Gäste, zu denen sich auch prominente Mitglieder der holländischen Kolonie in Köln und angesehene, literarisch interessierte Bürger der Stadt gesellt haben, besichtigen zunächst Vondels Geburtshaus in der Großen Witschgasse und begeben sich dann zu einem Empfang ins Rathaus, wo der derzeitige Oberbürgermeister Becker auf die kulturellen Beziehungen zwischen Holland und Deutschland hinweist und Prof. Suringar ebenfalls die Stammverwandtschaft der beiden Völker betont und dem Wunsche Ausdruck gibt, daß sich die geistigen Beziehungen der beiden Staaten immer enger gestalten mögen. Hierauf machen die Festteilnehmer einen Rundgang — der Löwenhof ist mit Fackeln beleuchtet — und

---

[4]) Ernst Lewinger, geb. 28. Dezember 1851 in Wien, Sterbedatum unbekannt, verheiratet mit Auguste Schneider, debütierte 1872 als Don Carlos in Gera, wirkte in München, Aachen, Danzig, Düsseldorf, Posen und Nürnberg als jugendlicher Held und Liebhaber, kam 1881 nach Köln, wo er bis 1897 als Oberspielleiter des Schauspiels und Lehrer am Konservatorium tätig war. Von 1897 bis zu seiner Pensionierung 1918 war er kgl. Oberregisseur am Dresdner Hoftheater (Eisenberg, Großes biographisches Lexikon der deutschen Bühne im XIX. Jahrhundert, Leipzig 1903; Deutsches Bühnenjahrbuch 1919, S. 101).

[5]) Joost van den Vondel, Jephtha. Trauerspiel. Ins Deutsche übertragen mit einem kritisch-litterarischen Vorwort von Lina Schneider. Bühnenbearbeitung zur 300. Geburtstagsfeier des Dichters, aufgeführt auf dem Kölner Stadttheater am 17. November 1887. Köln. Verlag von Albert Ahn. 1887. 8°. (Ex. i. d. Kgl. Bibl. im Haag.) Abgekürzt als: Sch.

[6]) De Portefeuille, a. a. O., S. 95.

[7]) Sch., Vorwort.

[8]) In das Regiebuch eingelegte Quittung des Abschreibers.

[9]) Regiebuch aus dem Nachlaß Lewingers im Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Köln (17131).

besichtigen im Muschelsaal eine Ausstellung von Vondeliana aus der Sammlung Lempertz.

Um sieben Uhr finden sie sich im Stadttheater ein. Das etwa 1700 Personen fassende, prunkvolle Haus[10]) ist fast gänzlich gefüllt. In der Fremdenloge nehmen die Gäste Platz — auf andern Plätzen sitzen Mitglieder der holländischen Kolonie (die Königin der Niederlande, die junge Waldeckerin Emma, hat durch eine Spende auch den minderbemittelten Landsleuten den Besuch des Theaters ermöglicht)[11]). Der Zuschauerraum verdunkelt sich, und eine eigens von Heinrich Zöllner[12]), dem Dirigenten des Männergesangvereins, komponierte Ouvertüre eröffnet, mit dem Komponisten am Pult, die Feier. Dann hebt sich der Vorhang und Vondels Büste, mit frischem Grün geschmückt, wird sichtbar. Der jugendliche Held und Liebhaber des Ensembles, Carl Leisner[13]), tritt hervor und spricht schlicht und markig[14]) den von Lina Schneider in Ottaverimen verfaßten Prolog[15]), dessen letzte Strophe lautet:

Du sollst fortan kein Fremder für uns bleiben,
Du Sohn des Rheins, Du, Hollands großer Sohn!
Als Rheinschwan wolltest einst Du singend treiben
Auf grüner Fluth und singen ihr zum Lohn,
Dein schönstes Lied zu ihrem Preise schreiben,
Anstimmen Deiner Leier reichsten Ton;
So thu es heut! Dein ernstes Wort erschalle
Und sei fortan kein Fremder für uns Alle!

Nach längerer[16]) für den Umbau erforderlicher Pause hebt sich der Vorhang zum zweitenmal, und Vondels biblische Tragödie spielt sich vor den ergriffenen Zuschauern ab. Darstellung, Ausstattung und Begleitmusik wirken zusammen, die poetische Stimmung reißt alle hin, und am Ende ertönt endloser Jubel. Bravorufe und Händeklatschen gelten nicht nur dem Oberregisseur und den Darstel-

---

[10]) Zwischen Glocken- und Kreuzgasse von Raschdorf 1869—72 erbaut. Typisches Logen- und Rangtheater des 19. Jhdts.

[11]) Kölner Nachrichten vom 21. November 1887. Frau Schneider hatte die Übersetzung der Königin gewidmet.

[12]) Heinrich Zöllner (Leipzig 1854 — Freiburg i. Br. 1941), als Dirigent in Köln, New York, Leipzig und Antwerpen tätig, komponierte zehn Opern, u. a. Faust (1887, wörtlich nach Goethe) und Die versunkene Glocke (1899, wörtlich nach Hauptmann), außerdem Lieder, Chöre, Symphonien und Streichquartette. Die bisherige Musikgeschichtsschreibung teilt ihn beim Wagnerepigonismus ein (Julius Kapp, Die Oper der Gegenwart, Berlin 1922, 22—23; Ludwig Schiedermair, Die deutsche Oper, Leipzig 1930, 282).

[13]) Carl Leisner (Berlin 1857 — Hamburg 1911), debütierte 1880 in Berlin, wirkte 1884—1891 als jugendlicher Held und Liebhaber in Köln, kam dann nach Hamburg, war kurze Zeit in Berlin und London tätig, und gehörte von 1905 bis zu seinem Tode dem Hamburger Schauspielhaus als humoristischer Charakterdarsteller an. Wichtigste Rollen: Carlos, Romeo, Melchthal; Tobias von Rülp, Adam und Falstaff (Neuer Theater-Almanach, Berlin 1912, 158—159).

[14]) Kölner Tageblatt vom 18. November 1887.

[15]) Text teilweise in Het Vaderland vom 20. und 21. November 1887 und in De Portefeuille IX 1887, 468.

[16]) Kölner Tageblatt, a. a. O.

lern, sondern auch Lina Schneider, der Anna Rössing einen Palmenzweig mit Schleife in den niederländischen Farben überreicht. Ein Souper schließt sich an, an dem sechzig Gäste teilnehmen. Unter ihnen befinden sich auch Lewinger, Zöllner und die Schauspieler und Schauspielerinnen des Abends. Die Distanz zwischen Bürgern und Bühnenangehörigen scheint überwunden zu sein. Bewundernd und doch noch einigermaßen verwundert konstatiert einer der Ausländer am nächsten Tage[17]), die Künstler hätten durch ihren zwanglosen Ton und Liebreiz den Beweis erbracht, daß sie sich außerhalb der Bühne in guter Gesellschaft zu bewegen pflegten. Es werden Gesundheiten ausgebracht auf den greisen deutschen Kaiser Wilhelm I., auf den niederländischen und den belgischen König, und auch sonst reißt die Redefreudigkeit nicht ab. Immer wieder betont man den Zusammenhang zwischen Holland und Deutschland, und begeistert berichtet einer der Journalisten nach Hause[18]), er habe selten ein internationales Fest erlebt, das in so großem Ausmaß von der Verbrüderung der germanischen Stammverwandten Zeugnis abgelegt habe.

Am nächsten Morgen trifft man sich nochmals, und zwar in der geräumigen Privatwohnung der Lina Schneider, Roonstraße 17, wo die ausländischen Gäste sich in der holländischen Heimat wähnen. Die Primadonna des Stadttheaters, Fräulein M. Vandiola, singt, die Harfenistin, Fräulein Junge, spielt, und Otto Beck, der Komiker, der abends zuvor die ernste Rolle des Hausvogts gespielt hat, trägt heitere Gedichte in oberbayrischer Mundart vor. Frau Rössing schließlich spricht in ihrer Muttersprache das berühmte Chorlied aus Vondels „Gijsbreght", das Hohelied der ehelichen Liebe:

Waer wert oprechter trou
Dan tusschen man en vrou
Ter weerelt oit gevonden?
Twee zielen, gloênde aen een gesmeet
Of vast geschakelt en verbonden
In lief en leedt.

Mit dieser Matinee geht das Kölner Vondelfest zu Ende. Stolz und zufrieden kehren die Holländer nach Hause zurück. Besonders die „Jephtha"-Aufführung bleibt ihnen unvergeßlich.

Wie sah nun diese scheinbar so erfolgreiche Theaterbearbeitung aus? Lina Schneider war der Meinung, daß Vondel ein großer Dichter, aber ein schwacher Dramatiker sei. Das entsprach ganz dem gangbaren Urteil des 19. Jahrhunderts, das der Literarhistoriker Jonckbloet noch 1882 in Worte gekleidet hatte[19]). Die innere Spannung von Vondels Tragödien gab sich den meisten noch nicht zu erkennen. Die Qual des Menschen, der sich gegen Gottes Ratschluß aufbäumt und sich ihm schließlich beugen muß, die Qual als Quelle von Vondels Tragik er-

[17]) Nieuwe Rotterdamsche Courant vom 19. November 1887.
[18]) Het Vaderland, a. a. O.
[19]) Vgl. W. A. P. Smit, De waardering van Vondel. In: De Vondelherdenking 1937, Gedenkboek ... Amsterdam 1938, 243—261. — Willem J. A. Jonckbloet (1817—1885), holländischer Philologe und Literaturhistoriker, Professor in Groningen.

faßte man nicht. Dabei brachte das Jahr 1887 gerade den ersten bahnbrechenden Aufsatz zu einem neuen Jephthabild: Leo Simons, der vierundzwanzigjährige Kritiker und Literat, erkannte in Jephtha die Tragödie des Protestantismus[20]) — eine Auffassung, die mit gewissen Modifikationen in die Vondelforschung eingegangen ist. „Jephtha", von Vondel als Mustertragödie des Barocks konzipiert und ausgeführt, gilt heute als sein Meisterwerk, gleichgültig, ob man es als seine persönlichste oder als seine unpersönlichste Aussage betrachtet[21]).

Vondel fand sein Thema — den alten, international verbreiteten Legendenstoff von der Opferung des Liebsten — im Buch der Richter: der Feldherr Jephtha gelobt im Kampf gegen die Ammoniter dem Herrn für den Sieg das erste, was ihm bei seiner Heimkehr entgegenkommt, zu opfern. Er mag dabei an ein Tier- oder Sachopfer denken. Er erringt den Sieg und das erste, was ihm entgegentritt, ist die eigene Tochter, das einzige Kind. Sie ist bereit zu sterben, erbittet sich nur zwei Monate, um in Einsamkeit sich auf den Tod vorzubereiten. Nach Ablauf dieser Frist wird sie vom Vater geopfert. Die Bibel erwähnt weiterhin noch seinen erfolgreichen Kampf gegen die Ephraimiter.

Vondels Schwierigkeit bei der dramatischen Gestaltung bestand in dem sich einschiebenden Zeitabschnitt von zwei Monaten, der eine kunstgemäße Behandlung im Sinne der Zeiteinheit unter Wahrung der biblischen Überlieferung ausschloß (wir wollen von diesem straffenden Prinzip nicht gering denken). Da lernte Vondel die lateinische Tragödie des Schotten Buchanan kennen, in der derselbe Stoff dramatisiert war. Hier fand sich die Lösung des Problems: die Opferung geschieht an eben dem Tage, an dem Jephtha siegreich aus der Schlacht gegen die Ephraimiter wiederkehrt und die Tochter — sie heißt mit unüberhörbarer Anspielung auf die griechische Iphigenie Iphis — aus dem Gebirge heimkommt. Vondel schloß sich Buchanan eng an und gehorchte damit dem kennzeichnenden Kunstprinzip der imitatio aemulans. Für Buchanan und mehr noch für Vondel lag der dramatische Höhepunkt in dem seelischen Konflikt des Vaters, der gezwungen ist, sein Liebstes zu töten, Gott gehorcht, weil er es ihm gelobt hat, ihn aber zugleich erzürnt, weil er ein Menschenopfer darbringt. Und Gott greift nicht ein wie bei Isaaks Opferung! Jephtha widersetzt sich auch dem Druck der praktischen und theoretischen Theologen seiner Umgebung, die ihm nahelegen, die Sache dem höchsten Priester des Landes zur Entscheidung vorzulegen. Er, so glauben sie, werde Jephtha vom Eide lösen. Doch Jephtha fühlt sich nur dem eigenen Gewissen verantwortlich. Und das führt ihn in die Sünde. Vondel hat dies überzeugend gestaltet und es ist vielleicht kein Wunder, daß dieser Aspekt der Tragödie erst nach dem Zweiten Weltkrieg sichtbar wurde; man denke an Bomhoffs existenzielle Deutung der Dichtung.

---

[20]) L. Simons Mz., Vondels Jeftha. In: Het Tooneel XVII 1887/88, 40—70. — Ders., Besproken Plaatsen, Amsterdam 1891, 1—54; 55—64. — Ders., Studies en Lenzingen, Amsterdam 1911, 186—233.

[21]) Joost van den Vondel's Jeptha of Offerbelofte ... edd. Terwey-Koopmans-van Dis, Groningen 1959. — J. G. Bomhoff, Vondels Drama, Amsterdam 1950 (über den Jephtha besonders 67—103). — W. A. P. Smit, Van Pascha tot Noah II, Zwolle 1959, 240—379.

Nichts von alledem bei Lina Schneider. Jephthas Gespräch mit dem Priester und dem Gelehrten — das Herz des Dramas — enthielt in ihren Augen „die für uns ermüdende Dialektik für und gegen die Zulässigkeit oder Notwendigkeit der Opferung"[22]). Deshalb ließ sie den ganzen dritten Akt weg. Handlung war für sie Bühnenvorgang und daher mußte die erste Begegnung von Vater und Tochter — die bei Vondel ganz im Sinne des Zeit- und Gattungsstils episch berichtet wird — aufs Theater. Durch diesen Eingriff jedoch verliert der Rest des Stückes seine glaubhafte Motivierung: Iphis ist fortgezogen — so heißt es bei der Schneider — um für den Sieg des Vaters zu flehen; die Mutter ist zum Heere gegangen, „um weiblich mild Verwundete zu pflegen". Der Priester, eine der gewichtigsten Gestalten, ist fast zum sprechenden Statisten herabgesunken. Und so ließe sich noch mehr aufzählen. Der Botenbericht von Jephthas Sieg über Ephraim — der einzige, der stehengeblieben ist — wurde obendrein von Lewinger energisch zusammengestrichen und auch das übrige wurde soviel wie möglich gekürzt. Es ist, als ob man sich vor dem Wort des Dichters, das man doch zu bewundern vorgibt, fürchtet. Es bleibt eine dreiaktige (eigentlich vieraktige) Elegie mit einem spannenden Intermezzo übrig, der verhängnisvollen Begegnung[23]).

In der Übersetzung ist Lina Schneider nicht selbständig verfahren. Allerdings hat sie Vondels sich reimende fünffüßige Jamben tatsächlich wiedergegeben, aber sie hat dabei ungeniert die ältere, aus dem Jahre 1869 stammende Übertragung von Ferdinand Grimmelt benutzt[24]). Vondel nennt Iphis' Mutter Philopaie, die Kinderliebende. Grimmelt macht daraus Philopale[25]). Und das tut auch Frau Schneider. Als weitere Belege wählen wir nur solche Textstellen, bei denen das Original keine annähernd gleiche Übersetzung nahelegte[26]).

Grimmelt	Schneider
(29) Als kaum wir Ammons stahlbedecktes Heer Zerschmettert ... hatten	(32) Als kaum wir Ammons stahlbedeckte Schar Zerschmettert hatten
(29) Wie gerne hätten wir den Streit geschlichtet In Frieden und nicht mit dem scharfen Schwert!	(33) Wie gerne hätten wir den Streit geschlichtet In Frieden und nicht mit dem Schwert gerichtet.

[22]) Schn., Vorwort. — Der Rezensent der Kölnischen Zeitung vom 19. November 1887 spricht — offenbar ohne Kenntnis des Urtextes — von fortgelassenen „talmudistischen Spitzfindigkeiten" (!).

[23]) Lewinger ließ die beiden ersten Akte der Übersetzung pausenlos spielen. Es läßt sich folgender Handlungsverlauf feststellen:

I. Der siegreiche Jephtha naht. Die Rückkunft der Tochter wird erwartet. Die Mutter geht zum Heer. Iphis kehrt zurück. Verhängnisvolle Begegnung von Vater und Tochter (Dauer des 1. Aktes, laut Soufflierbuch, 41 Minuten).
II. Totenklage und Opferung (20 Minuten).
III. Jephthas Reue und Abschied. Rückkehr der Mutter. Leidenschaftlicher Ausbruch und Resignation (21 Minuten).

[24]) Joost van den Vondel's Jephtha. Trauerspiel in fünf Akten. Aus dem Holländischen bearbeitet von Ferd. Grimmelt. Münster. Adolph Russel's Verlag. 1869.

[25]) Klang „-paie" zu jiddisch? Peies sind bekanntlich die Schläfenlocken des frommen Juden.

[26]) Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen.

(31) Es wogt der Kampf; ein jeder steht als Held;
Und schäumend braust ein rotes Meer daher.

(34) Dort wirbelt Staub; die Tochter, dünkt mich, eilt
Von dem Gebirge her, wo sie geweilt.

(47) Jetzt erst erkenn ich meines Jammers Abgrund

(47) Das Schwert des Todes in der Seele wühlt

(48) O laß mich klagen, laß mich weinen, Kind!

(48) O glücklich, den kein Wort gebunden hält!

(48) Ich wollte Gott nicht Menschenopfer bringen

(105) Ich träumte einst an deiner Brust
Mir einen reichen Kindersegen: —
Nun bist du todt, o einz'ge Lust!

(106) O Welt voll Schmerz auf allen Wegen:
Wie ist der Erde Trug so groß:
Ich traure trüb' und kinderlos!

(34) Es wogt der Kampf; ein jeder ficht als Held;
Ein rotes Meer strömt schäumend übers Feld.

(35) Dort wirbelt Staub auf, wie mich dünkt, so eilt
Vom Berge Iphis her, wo sie geweilt.

(39) Und meines Jammers Abgrund seh' ich offen

(49) Doch Todesbangen in der Brust mir wühlt

(40) O laß mich weinen, Kind, o laß mich klagen!

(40) O glücklich, wen kein Wort gebunden hält!

(40) Nicht Menschenopfer wollte Gott ich bringen

(60) Wie hegte ich in tiefer Brust
Den Traum von deiner Kinder Segen —
Nun bist du tot, du meine Lust —
O Schicksalswandel allerwegen!
Wie ist der Erde Trug so groß!
Ich traure einsam, kinderlos!

Lina Schneider erweist sich übrigens als eine so tüchtige Reimerin, daß ihr die Gleichklänge nur so aus der Feder fließen. Schade, daß es fast immer dieselben sind. Schmerz reimt sich elfmal auf Herz; Glanz, Kranz und Tanz erscheinen siebenmal; Gewand, Land, Hand, Pfand, Rand usw. sogar siebzehnmal. Dreimal ruft die Sonne Wonne hervor, dreimal die Brust die Lust und neunmal der Tod die Not, das Gebot und den Herrn Zebaoth.

Wirkt diese geringe Nuancierung schon ärmlich und konventionell, so zeigen die zahlreichen Reminiszenzen in der Textgestaltung, daß hier keine selbständige schöpferische Leistung vorliegt. Offenbar unbewußt lehnt Frau Schneider sich an die geläufige Dichtersprache des 19. Jahrhunderts an, so daß man Schiller, Goethe und vielen andern auf Schritt und Tritt begegnet.

(38) Nun kehr ich wieder in das Vaterhaus
= Fremd kehrt er heim ins Vaterhaus (Schiller, Das Lied von der Glocke).

(39) Und meines Jammers Abgrund seh' ich offen
= Das Auge sieht den Himmel offen (Schiller, Das Lied von der Glocke).

(57) Ich fühle der Hyäne wilde Wut
Ihn zu zerreißen hab' ich Kraft und Mut,
In meinen Händen zuckt die heiße Gier.
= Da werden Weiber zu Hyänen...
Noch zuckend, mit des Panthers Zähnen,
Zerreißen sie des Feindes Herz (Schiller, Das Lied von der Glocke).

(55) Wenn ihn nicht täuscht ein blinder leerer Wahn
= Und die Treue, sie ist doch kein leerer Wahn (Schiller, Die Bürgschaft).

(50) Lebt ewig wohl, ihr väterlichen Hallen
= Freude war in Trojas Hallen (Schiller, Kassandra);
In diesen heil'gen Hallen (Schikaneder, Zauberflöte);
Dich, heil'ge Halle, grüss' ich wieder (Wagner, Tannhäuser).

(57) Er zuckt — wie sieht mein armes Kind er an —
Was hat die Ärmste, Mörder, dir gethan?
= Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
Was hat man dir, du armes Kind, getan? (Goethe, Mignon).

(54) Der irrt nicht ganz, der Sühne will erstreben
= Es irrt der Mensch, solang er strebt (Goethe, Faust).

(57) Verweigert ihr ein Schwert mir, ich weiß Rat,
Doch führ' ich aus der Rache blut'ge That!
= Mir hilft der Geist! Auf einmal seh' ich Rat
Und schreibe getrost: im Anfang war die Tat! (Goethe, Faust).

(48) Mein Herz ist bis zum Tode schwer verletzt
= Bin tödlich schwer verletzt (Wilhelm Müller, Das Wirtshaus, in Schuberts Winterreise).

(60) In deines Lebens Frühlingsstunden
= In des Lebens Frühlingstagen (Sonnleithner in Beethovens Fidelio).

(50) ...Heimatshaus
War einst der Himmel dir, du stiegst hernieder
Und kehrst jetzt siegreich zu den Deinen wieder
= Nun ist's vollbracht! Du kehrst zur Heimat wieder! (Lortzing, Undine).

(38) Für meines Vaters Sieg hab ich gefleht,
Wie sich's dem Kinde ziemte, im Gebet
= Einsam in trüben Tagen hab' ich zu Gott gefleht,
Des Herzens tiefstes Klagen ergoß sich im Gebet (Wagner, Lohengrin).

(60) Alljährlich an der Urne wird vereinen
= Alljährlich naht vom Himmel eine Taube (Wagner, Lohengrin).

Die klassisch-romantische Diktion ist hier zur Hülle geworden, die wie ein schlotterndes Gewand den Körper von Vondels Dichtersprache den Blicken entzieht. Es fragt sich jedoch, ob man bei einer derartigen Analyse nicht einem Kennzeichen des Übersetzens auf der Spur ist. Auffällig ist doch, daß fast alle legitim großen Werke jeweils, fast in jeder Generation eine Neuübertragung erforderlich machen. Offenbar muß jede Übersetzung, um verständlich zu sein, die Sprache, die Dichtersprache der Zeit reden. Aber was den Zeitgenossen wohllautend in den Ohren tönte, wird bald zu leerem Wortgeklingel. Banalität ist die Gefahr, wenn nicht sogar das Schicksal der Übersetzung. Kein Wunder, daß acht Jahre nach der Aufführung ein holländischer Kritiker Lina Schneiders Arbeit als Gartenlaubenpoesie bezeichnete[27]).

Bei allen dramaturgischen und literarischen Bedenken bleibt der große Erfolg

[27]) C. F. van der Horst, Tooneelkroniek. In: Tweemaandelijksch Tijdschrift I 1895, 146.

der Aufführung unbestreitbar, wenn auch keine Wiederholung folgte[28]). Der Theaterhistoriker konstatiert hier wie so oft die Macht der szenischen Darstellung und die Kraft des Schauspielers, der den schwachen Text zum Leben erweckt. Über die Qualität der Aufführung herrscht bei deutschen und holländischen Kommentatoren nur eine Meinung: sie habe ein mächtig ergreifendes Bild geboten und Auge und Ohr über den Sinnenreiz hinaus gefesselt; der Charakter der Darstellung sei durchaus festlich und weihevoll gewesen und das Ideal des Gesamtkunstwerks sei erreicht worden. Plastik, Musik und dramatische Kunst hätten sich zur Einheit zusammengefügt[29]).

Was läßt sich nun heute noch von dieser Aufführung feststellen? Wie läßt sie sich beschreiben? Zeichnungen, Dekorations-, und Kostümentwürfe, Photographien haben sich nicht erhalten, eine Aufnahme Hermann Heines in der Titelrolle ist verschollen[30]). Wohl kennen wir die Besetzung aus Inseraten und wir besitzen auch das Regie- und Soufflierbuch. Mit Hilfe dieses Regiebuches[31]) und der Zeitungskritiken können wir uns nun einigermaßen ein Bild machen.

Lewinger gibt als allgemeine Bezeichnung des Bühnenbildes an: Vorhof im Palaste des Jephtha, und fügt verdeutlichend hinzu: Vorhalle vor Jephthas Haus zu Mizpa. Links vorn sehen wir Jephthas Palast, zu dem Stufen emporführen, hinten rechts und in der Mitte erhebt sich eine Terrasse, ebenfalls mit Stufen. Damit ist die glatte Bühnenfläche durchbrochen. Die Möglichkeit der auf- und absteigenden Bewegung ist geschaffen und auch die der Diagonale.

Über die Kostüme sind wir im einzelnen nicht unterrichtet. Wohl weist einer der Kritiker auf die Harmonie der zarten Farbtöne hin, die in Übereinstimmung mit den Pastellfarben des ganzen Bühnenbildes gewesen sei[32]). Aufschlußreich ist die Bemerkung, man sei unwillkürlich an die stil- und stimmungsvolle Vorstellung des Grillparzerschen Estherfragments durch die Meininger erinnert worden[33]). Hier wie dort handelt es sich um ein biblisches Drama, und man darf

---

[28]) Siebenter statistischer Bericht des Kölner Stadt-Theaters unter Direction von Julius Hofmann. Saison vom 31. August 1887 bis 1. Mai 1888. Köln 1888. Druck von M. Dumont-Schauberg.

[29]) Außer in den obengenannten holländischen Blättern finden sich Besprechungen der Aufführung in: Kölner Nachrichten vom 18. November 1887; Kölnische Zeitung vom 19. November 1887; Kölnische Volkszeitung vom 19. November 1887; Kölner Tageblatt vom 18. November 1887.

[30]) Kölner Nachrichten vom 21. November 1887: „Eine hervorragende niederländische Kunstzeitung, das „Portefeuille", wird in ihrer nächsten Nummer Heines Bild als Jephtha bringen." Es findet sich dort jedoch nicht. Auch die Theatersammlung der Kölner Universität besitzt kein Bild Heines in dieser Rolle.

[31]) Aus dem Nachlaß Lewingers im Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Köln (17131). Gebundenes Schreibheft mit steifem Umschlag — etwas lose — 153 gezählte Seiten — die linke Seite jeweils für Vermerke, Verbesserungen und Arrangierskizzen freigelassen.

[32]) Nieuwe Rotterdamsche Courant vom 22. November 1887.

[33]) Kölnische Volkszeitung, a. a. O. — Max Grube berichtet über die Esther der Meininger beim zweiten Berliner Gastspiel 1875 nur sehr kurz: „Prächtige Bühnenbilder unterstützten die Aufführung. Die Brücknerische Landschaft wurde mit Applaus begrüßt. Die stilechte, altassyrische Tracht hob besonders Nespers Prachtgestalt in ein geradezu blendendes Licht." (Geschichte der Meininger, Berlin-Leipzig 1926, 84—85).

annehmen, daß die Kölner „Jephtha"=Aufführung ein lebend gewordenes bibli=sches Gemälde war.

Auf die Beleuchtungsübergänge war große Sorgfalt verwendet. Vondel hat die Tageszeiten übrigens deutlich im gesprochenen Text angegeben: früher Tag, Mit=tag und Abend. In Lewingers drittem (und letztem) Akt sah der Zuschauer von links hinten Abendsonnenstrahlen (Anmerkung Lewingers: „rothe Beleuchtung"); bei Philopaies Auftreten wurde es dunkler, die Dämmerung immer stärker, und bei der Überreichung der Urne mit Iphis' Asche kam allmählich von rechts hin=ten Mondschein. Dies war eine Verbesserung gegenüber den Meiningern, die Sonnenuntergang und Mondschein noch von der gleichen Seite kommen ließen[34]). Brennende Kandelaber erhöhten den Eindruck, als das von den Gespielinnen um=gebene Trauergerüst mit der Urne im Palast links sichtbar wurde.

Für fortdauernde Beweglichkeit des szenischen Bildes war gesorgt. Alle Sze=nen wurden dem Text entsprechend ausgespielt. So eilt Philopaie zu Beginn erregt die Stufen des Palastes herab, blickt spähend nach hinten und kommt dann nach vorn; ihr folgt Elieser (bei Vondel: Hofmeester). Nach den Worten:

Bald werd' ich sie in meine Arme schließen,

geht sie in freudiger Unruhe nach links. Wenn sie von ihrer noch abwesenden Tochter sagt:

Glückselig, wer die holde Rose schaut,

macht Elieser eine warnende, abwehrende Bewegung, und nachdem er gesagt hat:

Das ist des Dieners Wunsch, den Gott erhöre,

faßt er demütig ihre Hand, und sie beugt sich über ihn.

Die Ankunft Jephthas gab Anlaß zum Aufbau eines buntbewegten Bildes, wobei auch Zöllners Begleitmusik von Bedeutung war. Von ferne erklingt kriegerische Musik. Eine der Jungfrauen reicht der erregt aufhorchenden Iphis die Harfe. Man ordnet sich in der Vorhalle des Palastes zum Festzuge, Iphis allen voran. Einige Jungfrauen streuen Blumen aus Körben, die sie bei sich tragen, andere greifen in die Saiten ihrer Harfen. Iphis steht mit erhobenen Armen da, zwei Mädchen stützen sie. Die Harfenklänge und die kriegerische Musik vereinen sich zuletzt zum Jubelmarsch. Trompeten künden die Ankunft Jephthas (vier Takte). Auf den kräftigen Einsatz der Musik kommen Krieger über die Terrasse herab; beim Tremolo (!) erscheint Jephtha, leidenschaftlich vorwärtsdrängend. Oberste des Heeres folgen. Beim Anblick der Iphis erhebt sich zuerst das Gefolge und sucht den Feldherrn zurückzuhalten. Dieser jedoch, durch ihr Betragen aufmerksam geworden, erstarrt in höchstem Erschrecken, als er Iphis erblickt, und verhüllt sein Antlitz mit dem Mantel.

---

[34]) A. C. Loffelt im Algemeen Handelsblad vom 8. Mai 1880 anläßlich des Meinin=ger Julius Cäsar in Amsterdam.

Die Rolle, die der Masse hier zugewiesen wird, ist nicht gering. Lewinger verfügte über eine stattliche Komparserie unter Einschluß des von Paul Tomasini (recte Büttgenbach) geleiteten Balletts[35]). Im zweiten Akt spricht der Regisseur von vier Dienern, zehn Leviten, zehn Kriegern und sechzehn Frauen. Die Menge nahm durch Bewegung und Ausrufe an den Ereignissen teil. So etwa nach Jephthas Worten:

> Mein Eid ist fest, Gott hörte ihn: „Was mir
> Zuerst am Thor begegnet, opfr' ich dir!"

Die Erregung aller macht sich in einem langgedehnten „Ah!" Luft.

Die für Vondels Dramatik so kennzeichnenden Chorgesänge wurden mit musikalischer Untermalung abwechselnd von zwei Chorführerinnen gesprochen, während eine tanzende Mädchenschar sie umgab. Niemals war — so schien es einem der holländischen Berichterstatter[36]) — poetische Stimmung so sinnvoll und schön, so bar jeder Künstlichkeit durch die choreographische Kunst zum Ausdruck gebracht worden. So mußte die Orchestik des griechischen Dramas gewesen sein. Ihren Höhepunkt erreichte die Bewegungskunst im zweiten Akt beim Abschied der Iphis. Die Tanzenden wandten sich mit rhythmischen Schritten um das junge Mädchen, kleiner und kleiner wurden ihre Kreise, als ob sie sie in einen Zauberkreis einschließen wollten — und wie schön löste Iphis sich aus dieser Umkreisung, als der Priester sie zur Besinnung brachte. Als sie dann zum Opferaltar schritt[37]), umdrängten sie die Gespielinnen harfend und Palmenblätter schwingend — und der Zuschauer fragte sich, ob es Abschied oder Willkommen sei, Klage oder Jubel. Es war feierlich wie ein Sonnenuntergang.

Der Begleitmusik war, wie aus allem bereits erkenntlich, eine bedeutende Rolle zugewiesen. Zöllner komponierte laut Regiebuch einen Siegesmarsch, ein Klagelied, einen Opferpsalm, einen Triumphmarsch sowie untermalende Musik zum Chorlied des zweiten Aktes und zur Klage der Mutter im letzten Aufzug. In seinen Vortragsvorschriften nimmt Lewinger auf den Komponisten durchaus Bezug, so etwa, wenn er zu Philopaies Trauerklage notiert: Fermate bei der tiefen Stelle — lento — Fermate bei der Pianostelle. Zöllners Komposition muß eindrucksvoll gewesen sein. Es sei weder jüdische noch altniederländische noch neue Musik gewesen, erklärt einer der Rezensenten, und doch habe sie von alledem etwas besessen[38]). Sie habe den Ton der Dichtung glücklich getroffen,

---

[35]) Das Personalverzeichnis des Kölner Stadttheaters in der Spielzeit 1887/88 findet sich im Almanach der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, hrsg. von Ernst Gettke, XVI 1888, Leipzig, 167 ff. — Dem Direktor Julius Hoffmann (Ehrenfriedersdorf 1840 — München 1910) rühmt Bruno Walter, der bei ihm sein erstes Engagement als Korrepetitor absolvierte, Begeisterung für das Theater, Freude am Talent und optimistischen Unternehmungsgeist nach (Bruno Walter, Thema und Variationen, Stockholm 1947, 106).

[36]) Nieuwe Rotterdamsche Courant, a. a. O.

[37]) Tweemaandelijksch Tijdschrift, a. a. O.

[38]) Algemeen Handelsblad, a. a. O.

und vielleicht hätte das Drama nicht die gleiche günstige Wirkung hervorgebracht, wenn sie unterblieben wäre[39]).

Die Regie liebte die Pausen. Sehr häufig findet sich das Fermatenzeichen als Zäsur vor einer wichtigen Stelle, so etwa vor der Ankunft des Hausvogts, vor dem ersten Chorlied, nach Jephthas Heimkehr und vor Philopaies Trauerklage. Es ist, als ob Lewinger den Zuschauer das lebende Bild recht genießen lassen will.

Den Darstellern gibt Lewinger Gelegenheit zu reichem, die Skalen des Gefühlslebens auskostendem Spiel. Gestik und Mimik dienen leidenschaftlichem Ausdruck. Nachdem Jephtha gesagt hat:

In Thränen schwimmt und keuschem Blut mein Haus,

eilt er mit verzweifelten Gebärden zum Palast und wirft sich an den Stufen nieder. Bei den tröstenden Worten der Tochter richtet er sich halb auf. Wenn sie ihn später fragt:

Soll mir der Mutter theures Angesicht
Nicht leuchten mehr als letztes Lebenslicht?,

da macht Jephtha eine Schreckensbewegung. Und wenn sie drängt:

Gestatte nur, daß meinen Wunsch man ehrt,

da wendet er sich in heftiger Erschütterung ab und wankt die Stufen hinauf in den Palast hinein. Beim Abschiedsgespräch im zweiten Akt umschlingt sie ihn zärtlich und er zieht sie leidenschaftlich bewegt in seine Arme. Kurze Zeit später wendet er sich heftig ab und zerreißt in furchtbarer Erregung sein Gewand. Wir haben hier offenbar das Gegenteil des heutigen understatement vor uns, müssen uns aber davor hüten, den hier vorliegenden Darstellungsstil des ausgehenden 19. Jahrhunderts schlankweg als falsche Pathetik und Übertreibung abzutun. Jeder Stil sollte aus seiner eigenen Epoche heraus verstanden werden.

Die Besetzung lautete wie folgt:

Jephtha	Hermann Heine[40])
Philopale	J(ohanna?) Schwarzenberg
Iphis	Antonie Reichenbach
Elieser	Emil Milan[41])

[39]) Kölnische Volkszeitung, a. a. O.

[40]) Hermann Heine wirkte in den siebziger Jahren am Hoftheater Meiningen, nahm am Amsterdamer Gastspiel 1880 teil, gehörte in den achtziger Jahren dem Stadttheater Köln und im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts dem Stadttheater Düsseldorf als Schauspieler an. Er spielte in Amsterdam u. a. den Titinius im Julius Cäsar (Bild Sammlung-Niessen, Köln), den Parricida, den Gianettino und den Spiegelberg. Weiteres ließ sich bisher nicht ermitteln.

[41]) Emil Milan (Frankfurt a. M. 1859 — Berlin 1917), wirkte als Schauspieler in Köln und Meiningen, promovierte 1901 zum Doktor der Philosophie in Zürich, wurde Vortragskünstler und gehörte als Lektor für Rhetorik der Universität Berlin an.

Priester	Wilhelm Hellmuth=Bräm[42])
Hausvogt	Otto Beck[43])
1. Jungfrau	A. Möbus
2. Jungfrau	Dina Sandow

Obwohl schon der Zeitgenosse nie entscheiden kann, wo der Anteil des Spiel=leiters an der Rollengestaltung aufhört und der des Darstellers anfängt, läßt sich nicht daran zweifeln, daß Lewingers Ratschläge, der selber Schauspieler war und hohle Deklamation verschmähte[44]), viel zum Erfolg beigetragen haben. Die Presse=Urteile waren durchwegs günstig. So heißt es von Hermann Heine, er habe Jephtha mit Kraft und tiefer Empfindung gespielt. Die edle Sprache habe nicht unter der stärkeren Bewegung des mimischen Ausdrucks gelitten[45]). Seine Darstellung sei groß, edel und wahr gewesen. Der Künstler, dem so ausdrucks=volle Töne für alle leidenschaftlichen Erregungen zu Gebote stünden, habe sich von aller Einförmigkeit des Spieles ferngehalten, obwohl Jephtha während der drei Akte nur sich selbst und sein Geschick anklage[46]). Seine Erscheinung habe imposant gewirkt und ergreifend sei der Schreck bei der Begegnung mit der Tochter gewesen, ergreifend auch der innere Kampf, als er sie opfern mußte[47]).

Antonie Reichenbachs Iphis rühmte man elfenhafte Anmut und Jungfräulich=keit nach. Die Verse seien ihr wie ein Hauch von den Lippen geflossen[48]). Der Philopale der Frl. Schwarzenberg sei die schwierige Stelle beim Übergang von Raserei zur Resignation und besonders das Spiel mit der Urne, das leicht lächer=lich hätte wirken können, überzeugend gelungen[49]).

Ein Zeugnis des Meiningertums, nicht der Meiningerei — so darf wohl unser Urteil über diese Auffassung lauten. Sagte nicht der junge Leo Simons, der Augen= und Ohrenzeuge gewesen war[50]), als er ein Jahr später die wirklichen Meininger bei ihrem Rotterdamer Gastspiel gesehen hatte, die Kölner Aufführung des „Jephtha" sei viel eindrucksstärker gewesen[51])?

Er schrieb einige Theaterstücke und war mit der Schauspielerin Adele Doré ver=heiratet (Deutsches Bühnenjahrbuch XXIX, Berlin 1918, 164—165; Kosch, Deutsches Theater=Lexikon).

[42]) Wilhelm Hellmuth=Bräm, geb. 1864 in Hamburg, Sterbedatum unbekannt, Sohn des Berliner Hofschauspielers gleichen Namens, wirkte als Charakterdarsteller in Königsberg, Augsburg, Basel, Köln, Aachen, Kiel, Zürich, Metz, Leipzig und wieder in Zürich. Das Deutsche Bühnenjahrbuch verzeichnet seinen Namen seit 1925 nicht mehr (Eisenberg; Kosch).

[43]) Otto Beck (München 1857 — München 1942), Charakterkomiker u. a. in Graz, Leipzig, Köln und Berlin (1891: Deutsches Theater). Auch als Vortragskünstler in bayrisch=österreichischen Dialektwerken erfolgreich. Rollen: Crampton, Illo, Falstaff, Muley Hassan, Wurzelsepp (Eisenberg; Kosch).

[44]) Eisenberg, a. a. O.

[45]) Kölnische Zeitung, a. a. O.

[46]) Kölner Tageblatt, a. a. O.

[47]) Nieuwe Rotterdamsche Courant, a. a. O.

[48]) Kölnische Volkszeitung und Nieuwe Rotterdamsche Courant, a. a. O.

[49]) Nieuwe Rotterdamsche Courant, a. a. O.

[50]) Er war Berichterstatter der Oprechte Haarlemsche Courant.

[51]) Oprechte Haarlemsche Courant vom 12. Mai 1888.

Dies alles nun geschah mit Hilfe Vondels, aber nicht für Vondel, wie wir ihn heute verstehen. Man mag dies bedauern, aber der Historiker weiß, daß jede Zeit ihr eigenes Bild von den Größen der Vergangenheit hat und sie danach modelt. Die traditionellen „Gijsbreght"-Aufführungen in der Amsterdamer Schauburg waren im Grunde nicht anders. Man gab ein bewegtes Stimmungsbild und suchte in die Atmosphäre der Vergangenheit einzudringen[52]). Bei allem Verständnis muß man schon auch ein wenig an Nietzsches Bildungsphilister denken, und tatsächlich atmet die Vondelfeier des Jahres 1887 einen etwas allzu behäbigen Geist; alles verläuft so recht gemütlich, und die Phrase von der Stammverwandtschaft der beiden Nationen ist allzu leicht und allzu oft bei der Hand. Im Grunde gehört auch das pädagogische Streben der Lina Schneider hierher, von der es an ihrem Grabe im Jahre 1909 hieß[53]), sie habe die Anschauung vertreten, daß Reichtum und Luxus noch keine Kultur schaffen, sondern daß dazu die Bildung gehöre, die mit geistiger Schönheit das Leben der Reichen — man beachte dies! — durchtränken müsse[54]). Das war das Höchste, wozu die Mentalität der Gründerzeit kommen konnte. Die Kölner Vondelfeier wandte sich an die Gutsituierten, die im Theater ihre Bildung ein bißchen ergänzen und sich angenehm unterhalten lassen wollten. Die Minderbemittelten bekamen Karten geschenkt[55]).

Und dabei sind die achtziger Jahre voller Wetterzeichen. Es wird in Deutschland eine soziale Gesetzgebung durchgeführt, aber den Arbeitern das Stimmrecht vorenthalten. Bismarck schließt 1887 den Rückversicherungsvertrag in der sich als trügerisch erweisenden Hoffnung, den status quo des Reiches zu erhalten. Emil Berliner erfindet im gleichen Jahr das Plattengrammophon, Daimler den vierrädrigen Kraftwagen mit Benzinmotor und Héroult den Elektroschmelzofen. Nietzsche schreibt seine „Genealogie der Moral", Strindberg den „Vater", Debussy „Le Printemps", Verdi den „Othello", Gauguin malt seine Landschaft auf Martinique und Van Gogh seine Japanbilder. André Antoine eröffnet das Théâtre Libre in Paris, Amanda Lindner spielt eine ganz unheroische Jungfrau von Orleans und Krupp beschäftigt 21.000 Arbeiter in seinen Betrieben. Und schließlich ist 1887 das Geburtsjahr von Marc Chagall und Erwin Schrödinger. Um die gleiche Zeit (1886—88) entsteht in New Orleans eine neue musikalische Form: der Jazz; Goldstein entdeckt die positiv geladenen Atome, Heinrich Hertz erzeugt elektromagnetische Wellen und Frithjof Nansen durchquert Südgrönland von Ost nach West auf Skiern[56]).

In einer solchen Zeit — aber wieviel von diesen Ereignissen wurde den Zeit-

---

[52]) Vgl. vom Verfasser: Meiningen en Nederland, Groningen 1959, 122—127.
[53]) Sie starb am 1. September 1909 in Köln.
[54]) Grabrede für Lina Schneider von Freiherr Karl von Perfall, Jahrbuch der Kölner Blumenspiele, a. a. O., S. 328—329.
[55]) In Holland veranstaltete man einen Vondelabend eigens für die Arbeiterklasse (Amsterdam, Gebouw van den werkenden Stand, Eintritt 5 Cent). Vgl. Oprechte Haarlemsche Courant vom 17. November 1887.
[56]) Werner Stein, Kulturfahrplan, Berlin 1958.

genossen in seiner Bedeutung klar? — macht der Kölner „Jephtha" natürlich nur eine sehr bescheidene Figur. Trotzdem rechtfertigte er eine Besprechung — nicht nur als Momentaufnahme eines Winkels der Zeit, sondern auch als Zeugnis einer Kulturbegegnung zwischen Deutschland und Holland — auf dem Gebiet des Theaters immerhin eine Seltenheit, wenn es Holland als gebenden Partner betrifft.

EINE PRECHTIN AUS KONSTANZ — DIE ERSTE DEUTSCHE OPERNSÄNGERIN IN SALZBURG 1617

Von Ludwig Welti (Bregenz)

Mit Tafel XII

Wir verdanken die Nachricht von dem erfolgreichen Auftreten einer Konstanzerin auf der ersten deutschen Opernbühne in Salzburg dem von Karl Köchl im 94. Jahrgang der Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, 1954, S. 153—170, gewürdigten und im Bilde vorgeführten tüchtigen Untermarschall des Salzburger Erzbischofs Marx Sittich von Hohenems (1612—1619), Thomas Perger von Emslieb.

Sie ist in einem am 6. September 1617 an den von dem Erzbischofe nach Hohenems verbannten Neffen, den seit 1616 mit Anna Sidonia von Teschen vermählten jungen Grafen Jakob Hannibal II. von Hohenems, geschriebenen Briefe im gräflichen Palastarchive in Hohenems erhalten, in dem Perger über den wittelsbachischen Fürstenbesuch in Salzburg und Hellbrunn berichtet. Die mit großem Gefolge von einem Jagdaufenthalte in Berchtesgaden herübergekommenen Brüder, Kurfürst Ferdinand von Köln und Herzog Albrecht mit seiner Gemahlin Mechthild von Leuchtenberg, waren von den ihnen zu Ehren im Residenztheater aufgeführten Singspielen St. Christiana (einem altchristlichen Märtyrerdrama) und Andromeda (einer Oper in italienischer Sprache) sichtlich beeindruckt, besonders von den schauspielerischen Leistungen der Tochter des Herrn Brecht aus Konstanz, die die Andromeda und vielleicht auch die St. Christina repräsentierte und sich dabei „aus der maßen wohl erzeigte".

Wie mag nun diese Brechtin oder Prechtin geheißen haben und welcher Familie dieses Namens hat sie angehört?

Sie entstammte jedenfalls dem aus dem vorderösterreichischen Rottenburg am Neckar um 1538 nach Konstanz übersiedelten Zweige der 1561 von Kaiser Ferdinand I. mit dem Prädikate von Hohenwarth geadelten Hofschreiberfamilie. Ihr gehörten nach den von Siegfried Krezdorn in der Hohenberger Warte, der heimatkundlichen Beilage zur Rottenburger Post, Jg. 5, 1958, Nr. 1, 2, 4, 6, veröffentlichten Forschungen „Die Familie Precht von Hohenwart" auch Dr. Basilius Precht, seit 1523 kaiserlicher Rat und Kammerprokurator in Innsbruck an, der das einst dem Kloster St. Georgenberg bei Schwaz gehörige Haus in der Pfarrgasse Nr. 4 der Innsbrucker Altstadt erneuern und an dem hochgelegenen Erker sein und seiner Frau, einer Burkart, Wappen in Stein hauen ließ. Das Wappen der Precht zeigt oben in Rot drei nebeneinander stehende goldene Rauten (Wek-

ken), unten ein lediges goldenes Feld. Als Kleinod erscheint ein hoher, spitzer, goldener, mit sechs schwarzen Hahnenfedern besteckter Hut mit rotem Aufschlag, auf dem sich die drei goldenen Rauten wiederholen. Die Decken sind rot=golden.

Dr. Basilius' Bruder Casimundus oder Ädimund Precht war Landsknechts=hauptmann. Er wurde meistens nur Hauptmann Mundi genannt. Er trieb sich zunächst in französischen Diensten herum und kaufte 1538 das Tettigkoferhaus in Konstanz von den Kindern des Hauptmanns Jörg Göldlin und der 1528 aus ihrem Kloster Königsfelden vertriebenen Äbtissin Katharina Truchseß von Waldburg. 1548 half er den österreichischen Truppen Konstanz erobern. Mundis Enkel, Stadtammann Hans Konrad Precht, verkaufte das Haus 1634 an das auch in Vorarlberg begüterte Kloster Kreuzlingen[1]).

Dieser, im Viertel „zue der Schellen oder Schällen" ansässige bischöfliche Erbküchenmeister und Stadtammann Hans Konrad Precht kommt nun höchstwahrscheinlich als Vater unserer Opernsängerin in Betracht. Er war der reichste Mann von Konstanz und laut Taufbuch von St. Johann (heute im Münsterpfarramt) seit etwa 1591 mit Helena Tritt von Wildern vermählt. Diese gebar ihm bis 1612: 14 Kinder; 3 Söhne und 11 Töchter.

Da der am 12. März 1594 geborenen Margaretha am 7. August 1607 noch eine Tochter dieses Namens folgte, und auch die am 25. Dezember 1600 getaufte Helena am 17. Juli 1612 ebenfalls eine namensgleiche Schwester bekam, muß mit dem inzwischen eingetretenen Tode der ersten Töchter dieses Namens gerechnet werden.

Es kommen somit für die Auswahl der Sängerin und Schauspielerin nur mehr die am 9. Juli 1596[2]) getaufte Maria Cleophe, die am 14. Juli 1597 getaufte Elisabeth und allenfalls auch noch die am 13. 10. 1599 getaufte Anna Barbara in Betracht. Von der am 10. Oktober 1601 getauften Anna Maria müssen wir doch wohl wegen zu großer Jugendlichkeit (15—16 Jahre) absehen. Da wir auch schon in dieser Frühzeit der Opernkultur mit einer gewissen Ausbildungs= und Erprobungszeit für eine Prima Donna eines Hoftheaters rechnen müssen, werden wir nicht weit fehlgehen, wenn wir die Rolle der Andromeda oder der St. Christina am ehesten der im Sommer 1617 21 Jahre alt gewordenen Maria Cleophe Prechtin zumuten.

Ihr Taufpate, der 1615 in Rheinfelden an der Wassersucht im Alter von 48 Jahren[3]) verstorbene Domdekan Sigismund von Wolfurt, aus einem Bregenzer Patriziergeschlechte (Leber von Wolfurt), dessen Grabdenkmal mit seiner vor einer Kreuzgruppe knienden Relieffigur und vier Annatenwappen an einem Pfeiler des Konstanzer Münsters noch erhalten ist, stand als Statthalter der dem Salzburger Erzbischofe Markus Sittich von Hohenems in Personalunion verbliebenen Dompropstei in Konstanz mit diesem in reger Korrespondenz. Dieser engen Verbindung ist es auch zuzuschreiben, daß der Erzbischof dem Bruder des Wol=

[1]) Heute Inselgasse 24, Konstanzer Häuserbuch von Beyerle=Maurer, S. 270.
[2]) Von dem aus Bregenz stammenden Pfarrer Dr. theol. Valentin Byrbaumer.
[3]) Nicht 1621, wie auf einer schönen Wappenscheibe im Münster von Konstanz geschrieben steht — oder stand.

furters, Laux[4]), die Stadthauptmannschaft von Salzburg anvertraute und ihm 1613 nach dem kinderlosen Tode seiner ersten Frau auch eine zweite Frau besorgte: Anna Isolde von Hochholtingen, eine Schwestertochter des Salzburger Domdechanten Johann Kraft von Weitringen. Außerdem berief er im November 1614 auch den tüchtigen Konstanzer Bildhauer Hans Konrad Asper nach Salzburg und beschäftigte ihn wohl auch bei der Ausstattung der weitläufigen Parkanlagen seines Lustschlosses Hellbrunn mit mythologischen Figuren und Figurengruppen (etwa Orpheus und Eurydike). Da Marx Sittich in Salzburg bereits 1614 italienische Opern (Orfeo) aufführen ließ, konnte die junge Konstanzerin sehr wohl in der Familie des Stadthauptmanns oder eines anderen höheren fürstbischöflichen Beamten oder Offiziers unterkommen und bei den italienischen Berufsschauspielern und Sängern ihre Ausbildung in der italienischen Sprache, Sanges- und Schauspielkunst bekommen, ohne zu diesem Zwecke längere Zeit nach Italien gehen zu müssen.

Vielleicht läßt sich die Prechtin einmal als ehrsame Salzburger Patrizierin ermitteln. Auf jeden Fall sind wir am Bodensee stolz darauf, daß eine Konstanzerin als erste deutsche Opernsängerin und als Favoritin des aus Hohenems stammenden Erzbischofs Marx Sittich von Salzburg der Opernkultur diesseits der Alpen zum Durchbruche verholfen hat.

---

[4]) Laux war vorher Obervogt der Herrschaft Bohlingen bei Radolfszell und fürstlich konstanzischer Rat. Er ließ sich im Jahre 1609 durch Zeugenverhöre in Bregenz sein bestrittenes adeliges Herkommen bestätigen. Ein anderer Bruder, Johann Eucharius, war von 1616 bis 1631 Fürstabt von Kempten. A. Ulmer, Burgen- und Edelsitze von Vorarlberg u. Liechtenstein, S. 393 ff.

DAS PORTRÄT

DAS ENDE EINER SCHWEIZERISCHEN THEATEREPOCHE

Zum Tode Oskar Wälterlins

Von Günther Schoop (Basel)

Erschütternd für alle, die seine Verdienste gekannt, sein Künstlertum verehrt und seine Persönlichkeit erlebt haben, erreichte die Öffentlichkeit anfangs April die Nachricht vom unerwarteten Tode Dr. Oskar Wälterlins. Sein Tod schließt nicht nur das Leben eines großen Bühnenkünstlers ab, sondern markiert das Ende einer der bedeutendsten schweizerischen Theaterepochen. In Hamburg, wohin er sich zur Inszenierung von Debussys „Pelleas und Melisande" begeben hatte, ist der im letzten Sommer 65jährig gewordene plötzlich einem Herzinfarkt erlegen. Die Managerkrankheit raffte einen Menschen dahin, dem Geschäftigkeit und Hast im tiefsten Wesen fremd waren. Oskar Wälterlin, der Empfindsame, der stets Angeregte, früh Berufene, begann seine Laufbahn als Theaterleiter kaum 30jährig am 1. August 1925 in Basel, seiner Heimatstadt, zu der es ihn zeitlebens immer wieder hinzog. Anfang und Ende seiner Karriere sollten einen schicksalhaften Kreis schließen. Denn der von vielfältigen In- und Auslandsverpflichtungen Bedachte war dazu ausersehen worden, im Herbst dieses Jahres erneut die Direktion des Basler Stadttheaters zu übernehmen. Eines seiner frühen theatergeschichtlichen Verdienste in Basel war die Heranziehung des Genfer Bühnenreformators Adolphe Appia zur Inszenierung von Wagners „Ring". Appias szenische Ideen einer stilisierten Raumbühne, revolutionär für die damalige Zeit und bahnbrechend für den modernen Bayreuther Stil, lösten seinerzeit starke Widerstände aus, die den jugendlich aufgeschlossenen Theaterleiter nach einem ermutigenden Beginn mit „Rheingold" und „Walküre" zum Abbruch seines hochgesteckten Zieles zwangen. Das wagemutige Eintreten für eine das Wesen der Dinge erfassende und aus der bloßen Scheinwelt ins Allgemeingültige und Ewig-Menschliche vorstoßende Kunstform blieb stets sein inneres Anliegen. Als er in den politisch verhängnisvollen Jahren 1933 bis 1938 als Oberspielleiter am Frankfurter Opernhaus wirkte, wurde ihm zur Gewißheit, daß die Suche nach der Wahrheit und das Bekenntnis zur Menschlichkeit nicht mehr länger in der Abgeschiedenheit des Musiktheaters fortgesetzt werden konnte. Die Zeichen der Zeit standen auf Sturm und riefen alle Wohlmeinenden und Gutwilligen zur Sammlung. In seiner Schrift „Theater" umschreibt er sein Verhältnis zum Aufgabenbereich des Theaters zu Beginn seiner Zürcher Direktionszeit im Jahre 1938 mit den Worten: „Die Jahre der Prüfung hatten bereits begonnen, als ich noch in Deutschland

tätig war. Mit einigen anderen, die die Dinge sahen wie sie waren und die ihren stillen Kampf weiterkämpften, durfte ich auf einem Gebiete tätig sein, in das die Irrlehre kaum Einlaß fand, weil es in eine andere Welt gehörte, auf dem Gebiete der Musik, in der Oper ... Aber auf die Dauer konnte es nicht befriedigen, ein Sonderdasein zu führen in einer Katakombe, die sich abschied von einer über sie hinwegschreitenden Lebensart. Die Oper wurde zu einem sinnlosen Spiel der Ablenkung ... Immer mehr zeichnete sich der Wunsch ab, einzugreifen, mitzureden, wenn auch nur in Bildern und Gleichnissen. Das Theater mußte sich mit dem Leben verbinden, es nachzeichnen und spiegeln oder ihm fordernd vorangehen. Das konnte es aber nur mit dem gesprochenen Wort. Als nach der Gleichschaltung Österreichs eine neue Gesellschaft den Betrieb des Zürcher Schauspielhauses übernahm und mir die Leitung anvertraute, wurde, was bisher ersehnte Aufgabe war, zur Forderung und Notwendigkeit."

Das Lebenswerk Wälterlins begann. Es währte 23 Jahre. Kaum faßbar, daß dieses geistig und künstlerisch so inhaltsreich erfüllte und in den letzten Jahren gesundheitlich belastete Leben 123 Inszenierungen, mehrere dramatische Werke, einen Roman und verschiedene theoretische Schriften über Aufgabe und Ziel des Theaters unserer Zeit neben zahllosen auswärtigen und internen Verpflichtungen als Theaterleiter, Gastspielregisseur und Schauspiellehrer ausreifen ließ! Unter Wälterlins weitsichtiger Leitung, dem es gelang, ein Kollektiv weltanschaulich und künstlerisch verschiedenster deutschsprachiger Künstler zum Ensemble zusammenzuschweißen, avancierte das Zürcher Schauspielhaus zu einem Theater von europäischem Rang. Das berühmte Wort Stanislawskys, daß es keine großen und kleinen Rollen, sondern nur kleine und große Schauspieler gebe, bewahrheitete sich im Rahmen der Ensemblepflege Wälterlins, dessen erstmals in der Spielzeit 1942/43 als wesentliche Verbesserung gegenüber der Praxis seines Vorgängers eingeführter 14-Tage-Probenbetrieb sämtlichen Ensemblemitgliedern strengste Disziplin und beachtliche Lernleistungen abverlangte. „Wir versagen nicht die Anerkennung dem großen Mimen. Wir verbeugen uns tief vor seiner Kunst. Aber ist nicht gerade das seine fast symbolische Sendung, in einer Zeit, da alle Rahmen gesprengt erscheinen, sich selbst, sein großes Können und seine unwiderstehliche Wirkungskraft einzuspannen in einen Rahmen, durch den die Gaben des einzelnen erst den Zweck erfüllen, für den sie verliehen worden sind? Schönheit, Glanz und Eitelkeit sind so menschlich und allgemein, wie alle Tugenden und Untugenden. Aber es ist göttlich, sich darüber hinwegsetzen zu können und macht das Talent zum Genie." Ein von der Theaterleitung bewußt angewandtes Mittel zur Festigung des Ensemblegedankens lag in der Methode wechselnder Regieführung. Wälterlin ging öfters dazu über, befähigten Schauspielern Regieaufgaben anzuvertrauen. Aus der Gewohnheit, einen eben noch Gleichgestellten als Vorgesetzten anzuerkennen, ergab sich eine kameradschaftliche Form des Gefolgschaftleistens, welche das Ensemblegefühl auf der menschlichen Seite erheblich vertiefte.

Ein Herzstück der Direktionszeit Wälterlins umschloß das Geschehen des zweiten Weltkrieges. Schon bevor in der Öffentlichkeit die Forderung nach einem

im geistigen Sinne schweizerischen Theater ausgesprochen wurde, hatte Wälterlin seine Konzeption der Eigenart des nationalen Staatswesens angepaßt. Er hat sich indessen nie dazu hergegeben, aus dem Zürcher Sprechtheater ein Propaganda-instrument zu machen, wie das anderswo geschah. Diese Möglichkeiten traten als Selbstverständlichkeiten zurück an einem Theater, das seine Aufgabe hatte in einem Leben, das einen Weg suchen mußte aus Gespaltenheit zu neuer Einigung, aus der Gefahr der Vernichtung zur Zuversicht von Glaube und Menschenliebe. Wälterlin sah „sein" Theater als Ausdruck der Idee des nationalen Lebens, das sich auf der Basis eines Bundes Verschiedener in Sprache und Religion aufbaute und in dem jeder gleiche Rechte und Freiheiten besaß. Das Theater des geistigen Widerstandes, in dem die denkwürdigen, zur Freiheit aufrufenden Inszenierungen des „Götz", des „Wilhelm Tell", des „Nathan der Weise", der Zeitdramen „Der Mond ging unter" und „Soldat Tanaka" das ergriffene Publikum im wahrsten Sinne des Wortes zu minutenlangen Ovationen bei offener Szene von den Sitzen riß, stützte sich immer auf die unzerstörbaren Pfeiler ethischer Grundsätze. So wurden für den Kriegsspielplan der Jahre 1939 bis 1945 nicht die politischen Tendenzstücke wichtig, auf die noch Ferdinand Rieser, der Vorgänger Wälterlins, Wert gelegt hatte. Es gewannen jene Werke an Bedeutung, die mit dichterischen Mitteln Helle in das Dunkel der Zeit zu tragen vermochten. Wälterlin und die am Glanz seiner Ära maßgeblich beteiligten Helfer Leopold Lindtberg, Leonard Steckel und Teo Otto bemühten sich, in möglichst umfassender Schau alle Stimmen der Völker zu Wort kommen zu lassen. Die Weltweite des Spielplans wurde besonders spürbar und sinnfällig, als nach der Schließung der deutschen Theater im Kriegsjahr 1944 das Zürcher Schauspielhaus die letzte Bastion des freien, deutschsprachigen Wortes wurde. „Die Auswahl der Werke der Weltliteratur", schrieb Wälterlin in seiner Abhandlung über die „Verantwortung des Theaters", „die den Menschen im Kampf gegen Übermächte zeigen, mußte so geschehen, daß sie immer in direkter Beziehung zu der Zeit standen, daß der Hörer immer verstehen konnte, weshalb das Werk gewählt worden war, daß es ihm leicht fiel, das Ferne und Überhöhte auf die Sorgen der eigenen Gegenwart zu projizieren, und daß er umgekehrt durch die Projektion seines eigenen Erlebens ... und seiner Gegenwart das wiedergegebene Werk mit einem unmittelbaren Leben erfüllte ... und das Riesenmaß der Ewigkeit sich plötzlich seinen persönlichen Maßstäben fügte." Allein die imponierende Gesamtzahl von 24 Uraufführungen, 25 deutschsprachigen und 11 schweizerischen Erstaufführungen während sieben Kriegsjahren — das entspricht rund einem Drittel der im Verlaufe dieser Zeitspanne inszenierten Stücke — beweist auf das eindrücklichste, welche lebendige Fülle dieser Spielplan besaß, der nur von durchschnittlich 30 bis 35 künstlerischen Mitgliedern bestritten werden mußte.

Wälterlin widmete sich nie dem Triumph der Effekte, sondern dem Dienst am Leben. Das Menschliche blieb der Mittelpunkt seiner Arbeit als Theaterleiter und Regisseur. Seine Inszenierungen waren getragen vom fühlbaren Bestreben, aus der Schale der Dichtung den menschlichen Kern herauszuschälen. Er war als Spielleiter weder Diktator noch Magier. Er war ein feinsinniger und einfühlungs-

starker Vermittler zwischen dem Geist des Werkes und den Ansprüchen der Schauspieler. Seine tolerante Gesinnung und sein diplomatisches Geschick verbunden mit dem Charme seines Wesens machten ihn zu einem von allen Mitwirkenden hochverehrten Prinzipal. Er liebte weder als Mensch noch als Künstler die große Allüre und den lauten Auftritt. So erschien es ihm folgerichtig, daß an seinem Theater der Star zurückzutreten hatte in die gleichberechtigte Reihe aller Spieler. Die starken künstlerischen Eindrücke, die das Zürcher Schauspielhaus während seiner Direktionszeit vermittelte, wurden nicht zuletzt durch den Willen bestimmt, in strenger Probenarbeit das bei Individualitäten verschiedener Begabungen natürliche Widerspiel auszubalancieren und in ein bestmögliches Gleichgewicht zu bringen. Die Überzeugung, daß eine Kunst, deren Thema der Mensch und deren Instrument der menschliche Körper ist, immer vom Suchen nach der Harmonie zwischen Stoff und Idee und vom Schwanken zwischen den beiden Polen Realismus und Idealismus beherrscht wird, prägte Wälterlins Auffassung von einem bestimmten Stil. Man hat diesen Stil einmal „realistischen Humanismus" genannt und meinte damit eine Inszenierungs- und Darstellungskunst, bei der die natürliche Begabung des Schauspielers sich auf dem Hintergrund des geistigen Gehalts des Dramas frei entfalten konnte im Sinne einer Dämpfung des bloß Theatralischen zugunsten eines verhaltenen Spiels von innen. Das Spiel auf der Bühne wurde so zu einer geistigen Auseinandersetzung, das diesseits und jenseits der Rampe keine geringen Anforderungen stellte und sich als ein deutliches Bekenntnis zur Humanität und zum Menschen als dem Maß aller Dinge manifestierte.

Wälterlin ist einem edlen Ziel in Kriegs- und Nachkriegszeit entgegengestrebt und der Wille zur künstlerischen Versinnbildlichung seiner Ideale hat sein bedeutendes internationales Ansehen mitbegründen helfen. Die Schweiz im engeren und das deutschsprachige Theater im weiteren Sinne dankt Wälterlin die Erkenntnis von der mitreißenden Aussagekraft eines freiheitlichen Theaters, das Werte vermittelte und deutete, aus denen Sicherheit erwuchs.

An den Wänden des Foyers des Zürcher Schauspielhauses, in dem am 9. April eine dicht gedrängte Trauergemeinde Abschied von dem verstorbenen Hausherrn nahm, den Generalintendant Dr. Schüler als Vertreter der Theater der Bundesrepublik Deutschland und Österreichs einen wirklichen Grandseigneur der Bühne nannte, hingen Beileidsbotschaften aus der ganzen Welt. Das Gefühl der Verlassenheit, das alle befallen hatte, die seit 23 Jahren mit Wälterlin wirkten, fand in den ergriffenen Ansprachen seiner Mitarbeiter beredten Ausdruck. Möge der unvergeßliche Tote viele Nachfolger finden und sein Erbe weiterwirken, wünschen wir, die wir an der Bahre des hochverdienten Theatermannes die schmerzliche Erkenntnis vom Ende einer Schweizer Bühnenzeit empfanden, die mit ihm ins Grab sank.

IN MEMORIAM JOSEPH GREGOR

Von Franz Hadamowsky (Wien)

Nun ist auch hinter Joseph Gregor das schwere schwarze Tor, das uns Lebende von den Toten trennt, zugefallen und er in das Reich eingegangen, aus dessen Bezirk es keine Wiederkehr gibt.

In Czernowitz in der östlichen Provinz der alten Monarchie vor 72 Jahren geboren, kam er jung nach Wien, studierte an der Universität Musikgeschichte und promovierte im Jahr 1911; er kehrte dann in seine Heimat zurück und war von 1912 bis 1914 Lektor an der Czernowitzer Universität. Bald aber umfing ihn, der überall die Beziehungen zum unmittelbaren Leben suchte, das Theater, und das Theater hat ihn bis zuletzt nicht mehr aus seinem Bann gelassen. Vielleicht waren auch die Eindrücke, die er als Hilfsregisseur bei Max Reinhardt in Berlin erfuhr, so übermächtig und gewaltig, daß sie bestimmend für sein ganzes Leben wurden.

Nachdem der junge Mann im ersten Weltkrieg Kriegsdienste geleistet hatte, spannen sich schon zu dessen Ende die Fäden zur Hofbibliothek. Die damals noch sehr junge Theaterwissenschaft, welcher die große internationale Theaterausstellung im Jahre 1892 mächtigen Anstoß gegeben hatte, besaß in der Theaterstadt Wien wohl ihre Freunde und Vertreter, doch fehlte ihr ein eigenes Heim. Es war ein großes Verdienst Gregors, daß er die Direktion der Nationalbibliothek überzeugte, daß eine Theatersammlung ins Leben gerufen werde müsse. Den Grundstock der neuen Sammlung legte Gregor dadurch, daß es ihm gelang, in mehrjährigen Verhandlungen die größte und bedeutendste Privatsammlung von theatralischen Objekten, die Sammlung Hugo Thimig, für die Nationalbibliothek zu erwerben; fast gleichzeitig kamen die großen Bestände der alten Wiener Theaterbibliotheken: des Theaters an der Wien, des Carltheaters, des Theaters in der Josefstadt, des deutschen Volkstheaters, von Laubes Stadttheater in die neue Sammlung. In der schon seit Jahrhunderten bestehenden Druckschriften- und Handschriftensammlung fand sich weiter eine reiche Fülle theatralischen Materials, das freilich an seinem Ort verblieb. Die Theatersammlung der Nationalbibliothek wurde binnen einem Jahrzehnt zu einer der größten Sammlungen ihres Fachgebietes.

Gregor begann ihre Erschließung durch Herausgabe von Katalogen; er publizierte aus den Beständen der Nationalbibliothek und verwandter Sammlungen zwischen 1924 und 1930 zwölf und nach dem zweiten Weltkrieg einen weiteren 13. Band der „Denkmäler des Theaters", einer Sammlung von Bilddokumenten

zur Geschichte des europäischen Theaters in hervorragender Wiedergabe. Gregor gelang es auch, durch rechtzeitige, mühevolle Bergungsarbeit den gesamten Bestand der ständig wachsenden Theatersammlung über die Nöte des zweiten Weltkrieges hinwegzubringen; nach dessen Beendigung ging er an die Neuaufstellung der Sammlung in den Räumen des Michaelertrakts der Hofburg, in denen sie sich noch jetzt befindet.

In den mehr als drei Jahrzehnten seiner Leitung (bis 1953) veröffentlichte Joseph Gregor neben den schon genannten „Denkmälern des Theaters" noch eine Reihe von Publikationen mit großen Themenkreisen zur Geschichte des Theaters; die wichtigsten sind: „Wiener szenische Kunst", „Weltgeschichte des Theaters", „Kulturgeschichte der Oper", „Kulturgeschichte des Balletts"; die gesamte Weltdramatik entrollte sein letztes großes Werk, der Schauspielführer, in dem er mit vielen Mitarbeitern in sechs Bänden einen Abriß der gesamten dramatischen Literatur gab. Mit René Fülöp-Miller schrieb er Werke über das russische und amerikanische Theater.

Aber Gregors immer aufs Universelle zielende Art beschränkte sich nicht nur auf das Theater; er hat großen Gestalten der Literatur, der Musik, des Theaters und der Bühnenbildkunst Monographien gewidmet: Shakespeare, Gerhard Hauptmann, Richard Strauss, Clemens Krauß, Clemens Holzmeister. Die Antike behandelte er in seinen Büchern über Perikles und Alexander den Großen, die auch ins Holländische und Spanische übersetzt worden sind, lebendige Bedeutung und Größe des spanischen Weltreiches der Habsburger schildert er im Spanischen Welttheater. Im gleichen Atem ist auch der Dichter Joseph Gregor zu nennen. Am weitesten bekannt ist seine Zusammenarbeit mit Richard Strauss, der nach dem Tod Hofmannsthals und dem Ausscheiden Stefan Zweigs in Joseph Gregor den Mann gefunden hat, der ihm für seine drei letzten Opern den Text schrieb: „Friedenstag" (1938), „Daphne" (1938) und „Liebe der Danae" (1944; resp. 1952). Den für das Zusammenspiel schöpferischer Menschen außerordentlich charakteristischen Briefwechsel zwischen Strauss und Gregor hat Roland Tenschert herausgegeben. Überdies hat Gregor für das Theater wertvollem, im Strom der Zeit vergessenenem dramatischem Gut neues Leben verliehen, so nach einem berühmten Stück des Jesuitentheaters „Cenodoxus, Doktor von Paris" und des genialen Philipp Hafners Lustspiel „Der Furchtsame".

Gregors lyrische und epische Werke gehören dem ersten Jahrzehnt nach dem Weltkrieg an; merkwürdige, seelisch oft schwer belastete Menschen sind die Helden seiner Romane und Erzählungen: „Isabella von Ortan", „Nacht", „Die Schwestern von Prag". In zwei Sammlungen erschienen seine zwischen 1909 und 1933 geschriebenen Gedichte.

Auf die zahllosen Vorreden, Vorträge sowie Beiträge in Zeitungen und Zeitschriften einzugehen, verbietet der Raum; es sind über 200 aus allen Gebieten. Daß es einen so stark aufs Visuelle eingestellten Menschen wie ihn auch drängte, seine Arbeit schaubar zu machen, nimmt uns nicht wunder. Noch vor der Gründung der Theatersammlung, sozusagen als Auftakt zu ihr, organisierte er im Jahre 1920 die Ausstellung „Komödie" im Prunksaal der Nationalbibliothek, der

eine Reihe weiterer, so die „Internationale Ausstellung für Theaterkunst" (1936), „Hebbel in Wien" (1942), „Shakespeare" (1947), „Das Wiener Theater" (1951) folgten.

Im Jahre 1929 gliederte Joseph Gregor der Theatersammlung eine Sammlung von Dokumenten zur Geschichte des Films an, die zahlreiches Material aus der Stummfilm- und der ersten Tonfilmzeit enthält. Neben dem Theater war ja der Film ein großes Anliegen seiner Arbeit; Gregor war auch der Präsident der Österreichischen Gesellschaft für Filmwissenschaft und Filmwirtschaft. Erheblich ist die Zahl der Schüler, die er im Laufe seiner Lehrtätigkeit an der Wiener Universität (der er seit 1951 als Privatdozent angehörte), der Akademie der bildenden Künste, dem Reinhardt-Seminar, der Akademie für Musik und darstellende Kunst herangebildet hat. Die lebende Generation wird sich der zahllosen Anregungen, die von Joseph Gregor ausgingen, immer wieder erinnern.

BERLINER THEATERWISSENSCHAFTLICHE DISSERTATIONEN 1953—1959

Zusammengestellt von Joachim Wilcke (Berlin)

In dieser Liste werden diejenigen Dissertationen nach dem Alphabet verzeichnet, die in den Jahren 1953—1959 am Theaterwissenschaftlichen Institut der Freien Universität Berlin gearbeitet und deren Verfasser von der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin promoviert worden sind:

Bab, Ilse, Der Theaterkritiker Julius Bab. Berlin 1953. 298 Bl. (MS.)

Bochnik, Georg, Das Belle-Alliance-Theater in Berlin (1869—1913). Berlin 1957. 398 Bl. (MS.)

Dellé, Eberhard, Das Victoria-Theater in Berlin (1859—1891). (Mit Abb.) Berlin 1954. 305 Bl. (MS.)

Ebmeyer, Klaus-Ulrich, Knud Lyne Rahbeks Theorien der Schauspielkunst als Grundlage seiner Theaternachrichten aus Deutschland. (Mit Abb.) Berlin 1957. Erschienen im Christian Verlag, Bad Nauheim, unter dem Titel: Theater der empfindsamen Zeit. Leben und Reisen des Knud Lyne Rahbek. Ein Beitrag zur Schauspielkunst des 18. Jahrhunderts. 224 S.

Eckard, Felix, Das Leipziger Stadttheater unter Carl Christian Schmidt und Heinrich Marr. (Mit Abb.) Berlin 1959. Erschienen im Colloquium-Verlag, Berlin, in der Reihe: Theater und Drama, herausgegeben von Hans Knudsen, Bd. 20. 192 S.

Eichhorn, Herbert, Konrad Ernst Ackermann und die Ackermannische Gesellschaft Deutscher Schauspieler. Berlin 1957. 390 Bl. (MS.)

Fischer, Siegfried, Die Aufnahme des naturalistischen Theaters in der deutschen Zeitschriften-Presse (1887—1893). Berlin 1953. 230 Bl. (MS.)

Friebel, Karlheinz, Hermann Hendrichs (1809—1871). Versuch einer Rekonstruktion seiner Schauspielkunst. Berlin 1956. 269 Bl. (MS.)

Grube, Ernst, Untersuchungen über den Quellenwert bildkünstlerischer Darstellungen für die Erforschung des mittelalterlichen Theaters. (Mit Anhang.) Berlin 1955. 250 Bl. (MS.)

Jürgen, Ingeborg, Der Theaterkritiker Julius Hart. Berlin 1956. 271 S.

Kabel, Rolf, Die Entstehung des Magdeburger Nationaltheaters und sein Werdegang bis zum Jahre 1833. (Mit Abb.) Berlin 1955. 309 Bl. (MS.)

Klemig, Roland, Möglichkeiten und Grenzen der Organisation einer Theateraufführung. Berlin 1956. 191 Bl. (MS.)

Klinger, Charlotte, Das Königliche Schauspielhaus in Berlin unter Botho von Hülsen (1869—1886). Berlin 1954. 250 Bl. (MS.)

Koch, Marianne, Das Königliche Schauspielhaus in Berlin unter Bolko Graf von Hochberg (1886—1902). (Mit Abb.) Berlin 1957. 169 S.

Köhler, Christoph, Effekt-Dramaturgie in den Theaterstücken August von Kotzebues. Berlin 1954. 225 Bl. (MS.)

Landgrebe, Klaus Peter, Die Lebenserinnerungen deutscher Schauspieler. Berlin 1956. 229 Bl. (MS.)

Lemmer, Klaus, Schauspieler und Schauspielkunst als Motiv in der Malerei. Berlin 1957. 186 Bl. (MS.)
Lippe, Annelore, Verfallserscheinungen in der Theaterkritik. Dargestellt an Moritz Gottlieb Saphir (1797—1858). Berlin 1954. 270 Bl. (Mit Abb.) (MS.)
Mudrich, Heinz, Die Berliner Tagespresse der Weimarer Republik und das politische Zeitstück. Berlin 1955. 209 Bl. (MS.)
Muhle, Gerhard, Die Geschichte des Residenztheaters in Berlin von 1871—1887. (Mit Abb.) Berlin 1955. 309 Bl. (MS.)
Neise, Edith, Das Königliche Schauspielhaus in Berlin unter Botho von Hülsen (1851—1869). Berlin 1956. 236 Bl. (MS.)
Peckhold, Lore, Louis Schneider (1805—1878). Wesen und Wertung seines Schaffens für das deutsche Theater des 19. Jahrhunderts. Berlin 1956. 348 Bl. (MS.)
Pietschmann, Carla, Konrad Ekhof. Theaterwissenschaftliche Rekonstruktion einer Schauspielerpersönlichkeit aus dem 18. Jahrhundert. Berlin 1956. 312 Bl. (MS.)
Ribeiro, Horst, Der Theaterkritiker Karl Frenzel. Berin 1953. 446 Bl. (MS.)
Scholz, Hans, Rekonstruktionsversuch der sprachlichen und szenischen Regieführung, dargelegt am Inszenierungswerk Richard Weicherts. (Mit Bildanhang.) Berlin 1956. 203 Bl. (MS.)
Schulz, Günter, Die Entwicklung des Schauspielerengagements in Deutschland vom 17. bis zum 19. Jahrhundert. Berlin 1956. 253 Bl. (MS.)
Schulze-Reimpell, Werner, „Die Königlichen Schauspiele" zu Berlin unter dem Generalintendanten Karl Theodor von Küstner (1842—1851). Berlin 1955. (Mit Abb.) 305 Bl. (MS.)
Walther, Gerhard, Das Berliner Theater in der Berliner Tagespresse von 1848 bis 1874. Berlin 1953. 337 Bl. (MS.)
Wilcke, Joachim, Das Lessing-Theater in Berlin unter Oscar Blumenthal (1888 bis 1898). Berlin 1958. 129 S.
Windelboth, Horst, Das Central-Theater in Berlin (1880—1908). Berlin 1956. 363 Bl. (MS.)

BESPRECHUNGEN

DAS MODERNE DRAMA

Von August Closs (Bristol)

Zu: Margret Dietrich, Das moderne Drama. Strömungen, Gestalten, Motive. (= Kröners Taschenausgabe, Bd. 220) Stuttgart 1961, 648 S.

Mit diesem Werk, das aus einer erstaunlichen Fachkenntnis schöpfend uns eine wertvolle Deutung der Grundformen und der Eigenart des zeitgenössischen Dramas erschließt, erweist sich Frau Professor Dr. Margret Dietrich als Meisterin in der Bewältigung und wissenschaftlichen Gliederung eines schier unübersichtlichen Stoffgebietes. In dem ersten Abschnitt werden die „Wegbereiter und Hauptströmungen" mit treffenden Formulierungen gekennzeichnet: die Weltveränderer = Ibsen, Shaw, Tolstoi, Gorkij, Čapek, Brecht u. a., die Seelenergründer = Strindberg, Maeterlinck, H. v. Hofmannsthal, Pirandello, O'Neill, Tennessee Williams u. a., die visionären und „existenziellen" Dramatiker = Lagerkvist, Sartre, Marcel, Camus u. a., ferner Dramatiker wie Giraudoux, G. Hauptmann, Montherland, Claudel, Barlach, Yeats, Garcia Lorca u. a., um nur in großen Umrissen den mächtigen Bereich des vorliegenden Stoffes und der Problemstellungen zu umkreisen. Da der folgende Abschnitt „Querschnitte" und der zweite Teil von Professor Dietrichs Handbuch des modernen Dramas Grundsätzliches ausspricht und sich besonderen, zielsicheren Formanalysen zuwendet, sei jenen eine ausführliche Stellungnahme gewidmet.

Im Abschnitt „Querschnitte" behandelt Professor Dietrich die Neuformungen bzw. Neudeutungen großer Weltliteraturthemen: antike Mythen im modernen Drama und wiederkehrende, beliebte Motive und Leitgestalten: Jeanne d'Arc (Dramen von Anouilh, Brecht u. a.), Don-Juan-Dramen (Max Frisch), Vater-und-Sohn-Themen (Arthur Miller usw.), die Dreiheit: König — Bettler — Narr (Wedekind). Die antiken Mythen tauchen wieder auf im Kapitel: „Affekte", und zwar durchaus folgerichtig, vor allem im Beitrag über die Tragödie und das Tragische auf der Gegenwartsbühne. Diese Wiederbelebung und moderne Um- oder Neugestaltung antiker Stoffe erwies sich im modernen Drama als eine der fruchtbarsten Kraftquellen, die das Zwanzigste-Jahrhundert-Drama beleben. Die Verfasserin hebt auf Grund eingehender Forschungsarbeit das Atridenschicksal, die Elektra-Orest-Themen, und das Labdakidenschicksal, die Ödipus-Antigone-Themen, hervor. Sie entfaltet mit überzeugenden Belegen vor uns die Rolle jener Mythen auf der europäisch-amerikanischen Bühne und deutet mit tiefgehender Einsicht und eindringlichem Weitblick die vielschichtigen, künstlerischen Neuformungen antiker Mythen; sie gliedert diese in die geistesgeschichtlich wohl verankerte und literargeschichtlich reich belegte Entwicklung des modernen Dramas ein, das zwischen beiden Polen schwebt: der „dionysisch-apollinischen Rausch- und Traumwelt" und der „harten Tragik der Realität" unserer Gegenwart.

Das Kernproblem scheint uns in der obigen Frage nach den Möglichkeiten einer hohen Tragödie im Zeitalter der Vermassung, der Entwertung des Wortes und der Sehnsucht nach einem neuen Menschenethos zu liegen. Wenn in diesem Abschnitt über das Tragische die Verfasserin durchaus treffend von der Tragödie als einer

„aristokratischen Kunstform" spricht, so meint sie den Ausdruck „aristokratisch" im ursprünglichen Sinne des Wortes, worin Würde und Größe der menschlichen Haltungen und Entschlüsse inbegriffen sind. Nach Professor Dietrichs Auffassung wurde in G. Kaisers Drama „Die Bürger von Calais" die hohe moderne Tragödie als „festliche Feier des untergehenden Menschen" geschaffen, in der das Ethos des „neuen Menschen" sich gestaltet. Zu den wenigen großen Tragödien unserer Tage möchten wir neben Giraudoux' „Electre" und Anouilhs „Antigone", vor allem aber auch G. Hauptmanns „Atriden-Tetralogie" und O'Neills „Mourning becomes Electra" rechnen[1]).

In beiden Tragödien werden die Urkonflikte einer hemmungslos entfesselten Welt, die nicht mehr dem Tag verschworen bleibt, vor unseren Augen enthüllt. Doch darf nicht geleugnet werden, daß durch die zeitgenössische Banalisierung der Sprache und der Gesellschaft die hohe Tragödie beinahe, mit wenigen Ausnahmen, ausgeklammert worden ist. F. Dürrenmatt z. B. wendet sich dem Grotesk-Absurden zu und leugnet sogar die Möglichkeiten einer reinen Tragödie in unserer Zeit, wenn er sagt: „In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weißen Rasse, gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr. Alle können nicht dafür und haben es nicht gewollt. Es geht wirklich ohne jeden ... Wir sind zu kollektiv schuldig."

Der Verfasserin gelingt es in dem höchst anregenden Abschnitt über das Komische den Widerspruch zwischen dem Ungereimten, Verkehrten, und der erstarrten Gesellschaftsordnung als Wesensvoraussetzung der Komödie zu erläutern, denn diese setzt das souveräne Ja zum Leben voraus: vgl. G. Hauptmanns „Biberpelz", oder Christopher Frys „Phoenix too frequent", eine moderne Deutung des Spieles von der jungen Witwe von Ephesos; oder Čechovs sanft getöntes Lustspiel: „Kirschgarten"; oder die schonungslos glitzernden Wortwitze in B. Shaws Komödien. Wo durch Satire das Spiel verzerrt und spöttisch übersteigert wird, haben wir das Melodrama, wie z. B. in Dürrenmatts „Der Besuch der alten Dame", der sogenannten „Komödie der Hochkonjunktur".

Es ist bei der großartigen Anlage dieses trotzdem so übersichtlichen Werkes über das moderne Drama wohl unvermeidlich, ja sogar willkommen, daß sich Themenüberschneidungen ergeben, z. B. in den Hinweisen auf Shaw, Wedekind, H. v. Hofmannsthal („Der Schwierige") u. a. Der Kreis umfassender Schau endet mit einem aufschlußreichen Kapitel über die politisch tendenziöse Dramatik Rußlands, deren Theorie und Praxis, ferner eine kurze Übersicht der Entwicklung in der Tschechoslowakei nach dem zweiten Weltkrieg und Theaterstücke in der DDR unter Stalin und später im sogenannten „Tauwetter" unter Chruščev.

Der zweite Teil des Bandes behandelt „Form und Stil, Gehalt und Gestalt", also Formtendenzen, Gestalteigenarten, Realitätsansprüche und das anscheinend Chaotische des modernen Dramas. Im Gegensatz zu B. Diebolds „Anarchie im Drama" sucht die Verfasserin die Neueinsätze (Diskussionen im Spiel, epische Formung, Verfremdungsstil, Masken, Spiegeltheater u. a.) nicht als Verfallserscheinungen oder technische Hilflosigkeit oder chaotische Zersprengung der klassischen Tradition abzuwerten, sondern organisch in unsere Gegenwartssituation einzugliedern und zu deuten. Jeder denkende Leser wird der Verfasserin zustimmen, daß der steigend-fallende Rhythmus des klassisch gebauten Dramas (Exposition, erregendes Moment, Steigerung, Peripetie, Katastrophe) kein Rezept für den modernen Dramatiker sein kann, wenn er das Geschehen in unsere moderne Raum- und Zeitvorstellung und unter das Licht des Irrationalen in einer absurd gesehenen und erlebten Welt rückt. Da darf man vielmehr von einer Wiederbelebung „archaischer, barocker, klassischer und manieristischer

[1]) Siehe auch meinen Beitrag: „Formprobleme und Möglichkeiten zur Gestaltung der Tragödie in der Gegenwart" in dem Sammelband: „Stil- und Formprobleme in der Literatur", VII. Kongreß, Fédération Internationale des Langues et Littératures modernes", Heidelberg 1958.

Grundformen" sprechen, z. B. beim Zurückgreifen auf theatralische Effekte im Maskenspiel mit Tanz und Musik, auf Revueformen, Legenden und Mysterienspiele usw. Professor Dietrichs umfassendes Forschungsgebiet erstreckt sich auch auf den Surrealismus und die „Sachlichkeit" (Protest gegen die formalistische, poetische Sprache, z. B. Brechts „Trommeln in der Nacht") und auf das politisch gestimmte, berichtende Theater bei Piscator und Brecht.

Aus der Fülle dieser wertvollen Darstellung sei noch auf die drei verschiedenen Auswirkungen des epischen Theaters der Gegenwart hingewiesen: das epische Spiel (erzählendes Moment, z. B. Krankheitsgeschichte, soziale Zustandsschilderung), Brechts Theorie des Epischen (Diskussionen, politische Lehre, V-Effekt = Verfremdung durch Maske, Distanz), und schließlich das eigentlich episierende Spiel mit dramatischer Substanz (Visionen, Stationentechnik, Mysterienspiele), wo die episch-lyrischen Einschübe organisch in den dramatischen Bau eingeordnet sind, z. B. in Garcia Lorcas „Bluthochzeit". Wir begegnen dieser Technik schon wesentlich früher, etwa in den lyrischen Einlagen in Goethes „Faust". Obige Neugestaltungen archaischer u. a. Grundformen stehen zweifellos unter dem Zeichen unserer Zeitkrise, aber sie sind, wie es aus dem Werk klar hervorgeht, nicht immer Zeichen der Dekadenz.

SCHILLERS „WILHELM TELL" UND DIE SCHWEIZ

Von Heinz Kindermann (Wien)

(Zu: Edmund Stadler, Friedrich Schillers „Wilhelm Tell" und die Schweiz, Bibliothek des Schweizerischen Gutenbergmuseums in Bern, Nr. 28, Verlag des Schweizerischen Gutenbergmuseums, Bern 1960, 56 Seiten.)

Die vorliegende Abhandlung Edmund Stadlers, des Betreuers der Schweizerischen Theatersammlung in Bern, unternimmt es vor allem darzutun, daß Schillers „Tell" nicht erst seit der Einweihung des Mythensteines zum Schillerdenkmal (1860) dieses Befreiungsdrama des deutschen Klassikers zum Lieblingsdrama der Schweizer wurde, sondern daß es schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Herzen des Schweizervolkes fand. Die Untersuchung geht aus von einer Schilderung jenes Weges, den der Tellvorwurf vor Schiller in Chronik und Spiel genommen hatte. Dabei werden eine ganze Reihe früher schweizerischer Telldramen, auch italienische und französische, angeführt. Sodann folgt eine Erörterung von Schillers Quellenstudien. „Schweizer Stimmen zu Werk und Uraufführung" führen mitten hinein in die Bühnen- und Publikumsgeschichte des Werkes. Die ersten Schweizer Aufführungen durch „ausländische Berufsschauspieler" werden charakterisiert; die ersten Versuche von Schweizer Liebhaber- und Studentenaufführungen zeigen den weiteren Aufnahmeprozeß in der Schweiz. Die „Tellspiele des Schweizervolkes unter freiem Himmel" erweisen schon, wie tief Schillers Freiheitsdrama die Schweizer in ihrem Eigensten gepackt hatte. Freilich mußte sich Schillers Text da noch viele „Bearbeitungen" gefallen lassen. Zum hundertsten Geburtstag Schillers aber (1859) gab es im Lande viele Schillerfeste; die würdigste wohl auf dem Rütli durch die Urkantone, und ein Jahr darauf am Mythenstein, der nun als Schillerdenkmal eingeweiht wurde als Dank der Eidgenossen an den Dramatiker, der ihre Befreiung gültig verherrlichte.

Der Band, der ein wichtiges Stück Wirkungsgeschichte der deutschen Klassik festhält, ist ganz ausgezeichnet illustriert.

SCHRÖDER UND DAS BURGTHEATER

Von Heinz Kindermann (Wien)

(Zu: Dieter Hadamczik, Friedrich Ludwig Schröder in der Geschichte des Burgtheaters. Die Verbindung von deutscher und österreichischer Theaterkunst im 18. Jahrhundert. In: Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Band 60, Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, Berlin 1961, 223 Seiten, 4 Bildtafeln.)

Hadamczik, der seine Schulung an der Wiener und an der West-Berliner Universität erhielt, berührt in der vorliegenden Untersuchung, seiner Dissertation, einen außerordentlich wichtigen Schnittpunkt der deutschen und österreichischen Theatergeschichte. Es liegt im Wesen der Besonderheiten der Norddeutschen und der Österreicher, daß die Formen der Schauspielkunst und der Regie sich in diesen beiden Teilen des deutschen Sprachgebietes verschieden entwickeln mußten, wiewohl es am Wiener Burgtheater — einst wie heute — immer wieder auch eine Fülle der norddeutschen Schauspieler, Regisseure und Direktoren gab und wiewohl viceversa auch etwa in Hamburg oder Berlin damals wie heute viele Österreicher als Bühnenkünstler und Bühnenleiter in Erscheinung traten. Friedrich Ludwig Schröder hatte das große Verdienst, von Hamburg aus in den Siebzigerjahren des 18. Jahrhunderts einen Spielstil der „Natürlichkeit" und der „Wahrheit" durchzusetzen. Mit seiner Hilfe gelang es ihm, die radikale Sturm- und Drangdramatik des jungen Goethe, der Lenz, Wagner, Klinger, Leisewitz gültig herauszubringen und vor allem — im gleichen ideellen Zusammenhang — den wirklichen Shakespeare erstmalig dem gesamten deutschsprachigen Theater zu schenken. Der wichtigste Schauspieler allerdings, der ihm dabei zur Seite stand, der erste große Hamlet des deutschsprachigen Theaters, Brockmann, war ein Österreicher und wurde späterhin der erste persönliche Direktor des Wiener Burgtheaters.

In dieser Eigenschaft nun riet Brockmann Kaiser Josef II., der das Burgtheater 1776 zum Hof- und Nationaltheater erhoben hatte und wie ein Vater für sein Haus sorgte, den „großen Schröder" nach Wien zu berufen. Wie konnte dieser Radikale im so viel gemäßigteren, höfisch-gebundeneren Klima des Burgtheaters wirken? Hadamczik erklärt zuerst kurz den Werdegang Schröders und stellt ihm den ganz anderen Entstehungsprozeß des Burgtheaters gegenüber, der aus zwei Quellräumen gespeist wurde: vom Vorbild großer französischer Schauspielkunst des 18. Jahrhunderts und vom bodenständigen Wiener Volkstheater, das weiter lebendig blieb.

Um zu zeigen, wie Schröder zwar im Anfang, trotz vieler Intrigen, Erfolge über Erfolge errang, auf die Dauer jedoch sich nicht so recht durchzusetzen vermochte, weil die urbanere österreichische Spielform ihm ebenso wenig lag wie das viele Parlamentieren und wie die ewigen Zwiste im Regie- und Spielplanausschuß, in den man ihn ebenfalls gewählt hatte — um dies alles Schritt für Schritt beweiskräftig zu zeigen, holt Hadamczik weit aus. Auf Grund zum Teil neuer Quellenforschung analysiert er den Zustand des Burgtheaters im Zeitraum von 1781—1785, in dem Schröder am Burgtheater wirkte. Er analysiert den „Wirkungsraum" im Zusammenhang von Theater und Publikum; er charakterisiert die Eigenart der ursprünglich vom Kaiser selbst geführten Theaterleitung, umreißt die Aufgaben des beratenden „Ausschusses", zeigt Schröders Einfluß im „Ausschuß" auf den Spielplan und korrigiert das Bild seiner dortigen Konflikte.

Eingehende Studien widmet Hadamczik den dramaturgischen Fragen. Daß Kaiser Josef II. gerade die Sturm- und Drangdramatik ablehnte, die Schröder in großer Form durchgesetzt hatte, ergab begreiflicherweise neue Reibungspunkte. Gleichwohl kann Hadamczik zeigen, wie außerordentlich groß der Anteil von Schröders eigenen Dramen und Bearbeitungen am Burgtheaterspielplan dieser Jahre gewesen ist. In mancher

dieser Spielzeiten stammte die Hälfte der Novitäten von ihm! Hier also konnte der Grund zur Verstimmung nicht liegen.

Dankenswert ist es, daß Hadamczik sich sehr ausführlich mit den Fragen der damaligen Regie und Schauspielkunst auseinandersetzt. Er untersucht die Bühneneinrichtungen, die Kostüme und Dekorationen, die ersten Ansätze einer wirklichen Regiearbeit. Und er stellt die wichtigsten damaligen Schauspieler des Burgtheaters auf ihrem Entwicklungsweg vom Pathos zur Natürlichkeit und im Spannungsfeld zwischen Pathos der Commédie Français und Schröders Ruf zur „Natur" auf der einen Seite, der Ungezwungenheit des Volkstheaters auf der anderen vor.

Im ganzen zeigt sich, daß die Gründe für den schließlichen Abschied Schröders und seiner Frau vom Burgtheater sowie für seine Rückkehr nach Hamburg nicht nur auf *einen* Nenner zu bringen sind. Sie sind komplexer Natur, wie Hadamczik zeigt. Wichtiger aber ist es, daß er gerade auch die positiven Seiten der Begegnung zwischen dem Burgtheater und Schröder von zum Teil neuen Seiten anleuchtet.

Ein Repertoireverzeichnis des Burgtheaters 1781—1785, sowie ein Verzeichnis des wesentlichsten Archivmaterials schließt diese verdienstliche Arbeit ab. Da der Verfasser selbst Norddeutscher ist, überwiegt in ihr begreiflicherweise der norddeutsche Standpunkt. Manche Gesichtspunkte, die im Bereich der alten Donaumonarchie, ihrer Struktur, ihrer Musikalität und ihrer traditionellen Bindung österreichischen Deutschtums an romanische Einflußsphären — spanische, italienische, französische — eine wichtige Rolle spielen, wenn man zum Kern der Frage um die Eigenart österreichischer Theaterkunst vorstoßen will, sind nicht ganz getroffen. Aber das konnte vom norddeutschen Verfasser auch nicht erwartet werden. Trotzdem ist das Buch von Hadamczik sehr aufschlußreich; es führt uns um einen wichtigen Schritt weiter in der Erkenntnis des deutschsprachigen Theaters im 18. Jahrhundert.

VON DER ANTIKE BIS ZUR GEGENWART

Von Margret Dietrich (Wien)

Zwei Werke, die diametrale Einstellungen und Standpunkte wissenschaftlicher Tätigkeit repräsentieren, befassen sich mit antiken Stoffen: *Otto Seel* nennt seine grundsätzliche Untersuchung: *„Aristophanes oder Versuch über Komödie"* (Ernst Klett-Verlag, Stuttgart 1960, 180 S.). Der vielfach mit Lehrbüchern und Editionen hervorgetretene Altphilologe an der Universität Erlangen, dessen Beitrag in der Festschrift für Dornseiff (1953) „Zur Vorgeschichte des Gewissensbegriffes" nicht nur in der engeren Fachwelt besondere Beachtung fand, übernimmt hier einen unter Altphilologen nicht mehr ungewöhnlichen Versuch, voraussetzungslos für den Leser in einen antiken Stoffkreis einzuführen, „Anmerkungen und gelehrtes Beiwerk" beiseitezuschieben und lebendig eines der reizvollsten Bühnenkapitel des antiken Theaterwesens darzustellen. In der Art, seine Worte zu wählen, seine Aspekte zu stellen, sein Bedenken der Dinge vorzutragen, spürt der Fachwissenschaftler freilich die innigste Vertrautheit mit dem Stoff und allen wissenschaftlichen Kontroversen heraus, so daß auch er — mit allen Voraussetzungen —, da der Versuch durchaus gelungen ist, seine helle Freude an dem Unternehmen Seels haben kann. In grundsätzlichen Erwägungen geht der Verfasser den Fragen nach, was Historisch-Abgeschlossenes an Menschlich-Überzeitlichem in sich berge, wie durchaus Unwiederholbares (Situation des Aristophanes) dennoch wirksam werden kann für das Registrieren von Verlusten und damit Selbsterkenntnis und neuerliches Streben zur Ausweitung von Erlebniskomponenten, die im „elementaren Angelegtsein der Menschen" vorgegeben, wenn auch nicht immer

aktiviert sind. Diesem elementaren Angelegtsein des Menschen zählt Seel auch die Fähigkeit zu hohem, echtem Pathos und zu befreiend unbändigem Lachen zu, die in der Gegenwart weitgehend als „verlorene Provinzen" des Reagierens gelten dürfen. In ungemein fesselnder Weise und immer wieder durch Aspekte und Formulierungen frappierend, führt der Verfasser den Leser durch die Kapitel seiner Arbeit — unter denen nur „Die Ambivalenz des Komischen", „Das entlarvte Pathos", „Die Komik des Schrecklichen", „Inkonsequenz als Bauelement der Komödie", „Über die Grenzen neuzeitlicher Wiederaufführungen", „Das Absurde als Aussage" hervorgehoben seien — um dann zuletzt ganz organisch und folgerichtig den Homo ludens als hohe Kulturform menschlicher Seinsweise zu umreißen. Fragen des dramaturgischen Baus wurden aufschlußreich einbezogen. Warum Seel in diesem wichtigen Schlußbetracht die Aussichten, die er selbst eröffnet hat, nicht ganz ausschöpft, läßt sich wohl aus der Neuheit der von ihm beschrittenen Wege erklären.

Aber die Perspektiven sind durch ihn gegeben: auf der einen Seite das Spiel als zweckfreies Selbstexperiment des Menschen — auf der anderen Seite die hohe Kulturform dieses „zweck"freien, scheinbar funktionslosen Experiments, das Distanz schafft und Katharsismöglichkeiten inhäriert. Hier auf die Identität von zweckfreiem Spiel und Kultur, auf die Identität von desinteressierter Funktionalität im begrenzten Bereich enger Ziele und biologisch-psychologischer Funktionen noch schärfer hinzuweisen und sie abschließend noch markanter zu formulieren, wäre verdienstvoll. Vielleicht wäre dies, einschließlich der Korrektur der etwas störenden Druckfehler, in der 2. Auflage des Buches möglich.

Auf der anderen Seite steht ein Werk von *Armin G. Kuckhoff*: *„Das Drama der Antike* (Die Tragödie)", das in den „Schriften zur Theaterwissenschaft", herausgegeben von der Theaterhochschule Leipzig, 2. Band, erschienen ist (364 S.; beigebunden Heinz Krause-Graumnitz „Der Wahnmonolog. Eine Studie zu R. Wagners Die Meistersinger von Nürnberg", und Walther Herrmann „Geschichte der Schauspielkunst in Freiberg"). Die marxistische Studie über die Antike setzt sich zum Ziel, die Erkenntnisse der Wissenschaft auf dem Gebiet der griechischen Tragödie der Arbeiterklasse zugänglich zu machen, der die Wissenschaft „Befreiung und Erweiterung ihrer Einsicht, Erhöhung ihrer Bedeutung verdankt"; sie will besonders den „Kulturfunktionären" dienen, die in der praktischen Kulturarbeit Ostdeutschlands den Problemen der Weltveränderung gegenüberstünden und aus den Schätzen des kulturellen Erbes Anregungen zu ihrer Tätigkeit ziehen könnten. Methodisch und in der Perspektivsetzung schließt sich Kuckhoff an George Thomsons Interpretationsverfahren in „Aischylos und Athen" (dt. Bln. 1957) an, ein Werk, das erstmalig den Versuch unternahm, Probleme des antiken Theaters von marxistischen Gesichtspunkten aus zu behandeln. Hier wird der Stoffbereich um die Sophokles- und Euripideswelt erweitert. Das Buch ist in seiner ideologischen Zielsetzung konsequent geschrieben. Der „bourgeoisen" Interpretation der antiken Dramen, z. B. des „Oedipus Tyrannos", der „Antigone", der „Medea", an deren Behandlung sich besonders deutlich die ideologische Verpflichtung des Autors zeigt, stellt Kuckhoff die klassenkämpferisch revolutionäre Deutung entgegen: „Man interpretierte das Drama ‚Oedipus Tyrannos' als die klassische Darstellung der Ausgeliefertheit des Menschen an das Schicksal ... Die Einstellung zur Welt als durch den Menschen nicht beeinflußbar und durch ihn nicht veränderbar ist einerseits Ausdruck der Hilflosigkeit der bürgerlichen Epoche, die mit ihren eigenen Widersprüchen nicht fertig wird. Andererseits aber wird eine solche passive Haltung zum Leben bewußt von den Ideologen der Bourgeoise gefördert" (S. 214). Diese bezweckten, meint Kuckhoff, mit solcher Einstellung „die Erhaltung der bestehenden bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaftsordnung um jeden Preis" (S. 215). Kuckhoff, der hohen Einschätzung der Antike-Kultur durch Marx und Lenin verbunden, stellt dieser „bourgeoisen" Deutung des Oedipus, die des handelnden, sich opfernden, durch seine Erkenntnis dem Leid verbundenen Helden entgegen. Oedipus

erkennt nicht nur sich selbst, sondern auch seine „Fehler", an denen er „lernt". Die langen Klagen am Schluß des Stückes schlägt Kuckhoff den Kulturfunktionären vor, zu kürzen, denn sie könnten zu leicht dazu verführen, den Aktivcharakter dieses handelnden und lernenden Helden zu schmälern. Mit den ernsthaften Interpretationen des Westens, z. B. denen Schadewaldts, Leskys usw., hat der Autor sich nicht auseinandergesetzt, da ihre Tiefe des Aspekts weit über die von Kuckhoff erschlossenen Dimensionen hinausgehen. Das Literaturverzeichnis am Schluß der langen Arbeit bestätigt es: es sind vorwiegend jene Arbeiten zitiert, die auf marxistischer Grundlage der ideologischen Zielsetzung Kuckhoffs vorarbeiteten.

„La Représentation d'Edipo Tiranno au Teatro Olimpico (Vicence 1585)" von *Leo Schrade* (Universität Basel) ist in der bedeutenden Collection „Le Chœur des Muses" (Paris 1960) erschienen. Die Collection „Le Chœur des Muses" (Paris, Edition du Centre National de la Recherche Scientifique) wird durch den bekannten französischen Theater- und Musikspezialisten Jean Jacquot betreut, dem wir bereits eine Reihe von interessanten französischen Kongreßpublikationen verdanken. In der gleichen Collection, die erst seit wenigen Jahren erscheint, kamen auch die folgenden Werke heraus: „Musique et Poésie au XVIe siècle", „La Musique instrumentale de la Renaissance", „La Renaissance dans les Provinces du Nord (Picardie — Artois — Flandres — Brabant — Hainaut)", „Les Fêtes de la Renaissance", „Le Luth et sa musique", „Thomas Mace, Musick's Monument". Fast alle Bände weisen Spezialstudien verschiedener Forscher auf, eine Reihe von ihnen sind aus Kongreßvorträgen und Kolloquien entstanden. In Vorbereitung ist ein Band „La Musique de Scène de la Troupe de Shakespeare", auf den man besonders gespannt sein darf. Der oben zitierte Band über die Oedipus-Aufführung (246 S.), mit der seinerzeit das Teatro Olimpico eröffnet wurde, verdient besondere Aufmerksamkeit, denn Leo Schrade bringt nicht nur eine ausführliche eigene einführende Studie über die historischen und künstlerischen Ereignisse dieser bedeutungsvollen Aufführung, sondern darüber hinaus dokumentiert er seine Darstellung durch den Abdruck des damals gespielten Werkes von Sophokles, das Orsatto Giustiniani ins Italienische übersetzt und zu dem Andrea Gabrieli die Chormusik komponiert hatte. Der Textausgabe ist der Druck des Edipo von 1585 zugrunde gelegt, dem auch die Widmung Giustinianis an seinen Gönner, das Huldigungsgedicht an Sophokles sowie das Argumento della Tragedia entnommen sind. Der Chormusikausgabe liegen der venezianische Druck „Canto Chori in Musica ... sopra li chori della Tragedia di Edippo" von 1588, sowie weitere in Wien und Padua vorhandene Einzelpartien (Tenor, Alto, Basso und Quinto) zugrunde. Die nicht auffindbare Partie Sesto, die nicht sehr umfangreich war, wird vorschläglich mit großer Sorgfalt und Sachkenntnis zugefügt. Die ausgezeichnete Einführung und Edition sind durch zwei Frontispice-Faksimile, ein Notenblatt-Faksimile des Cantodruckes und eine Reproduktion des berühmten, heute schon arg verfallenen Freskobildes der Edipo-Aufführung im Teatro Olimpico begrüßenswert illustriert.

Hans Junecke schneidet in seinem Buch *„Montmorceny, der Landsitz Charles Le Brun's"* (Bln., Verlag Bruno Hessling, 1960, 114 S., 37 Abb. auf 24 Kunstdrucktafeln) eine Frage an, die jeden Kulturhistoriker, Theater- und Kunstwissenschaftler schon bewegt hat, wenn er sich mit dem Barock beschäftigte: die Frage nach der Vorstellung der Fluchtstätte (Eremitagen) sowie der Inselwelten, der glückselig oder unglückselig verzauberten Inseln, im Barockzeitalter und ihr Niederschlag in Palastarchitektur, Gartenkunst, Festkultur und Theaterdarstellung. Nicht nur in Frankreich wurden die „Îles enchantées" feste Begriffe des höfischen Lebens; wir finden auch an vielen außerfranzösischen europäischen Barockzentren in höfischer Kultur und höfischem Festleben Gestaltungen von Eremitagen, Orangerien, Solituden, verzauberten Inseln, Sanssoucis oder Mirabelles. Junecke geht einer solchen Architekturanlage im Norden von Paris, nach dem einstigen Landsitz des Marschalls von Luxembourg, Montmorceny,

einem Ort, an dem auch der Freund des Marschalls, Jean Jacques Rousseau, der geistige Vater pädagogischer Naturkonfessionen, fruchtbare Jahre seines Lebens verbrachte. Die ursprüngliche Anlage dieses Palastgartenkomplexes, „le petit château", ist von Charles Le Brun, dem Hofmaler Ludwig XIV., als eigenes Haus erbaut worden, ihr schloß sich später das „große Schloß" an. Juneckes Interesse gilt vor allem dem Schicksal und Formwandel des Brunschen Hauses und Gartenkomplexes, an deren in seltener Weise aufschlußreichen zeitbedingten Wandlungen er den gleichen Wandel subtiler geistiger Vorstellungsbereiche abzulesen sucht. Auf diesem Wege führt der Autor durch die verschiedensten Bereiche, von der das Lebensgefühl erhöhenden Repräsentanz olympisch-verzauberter Musentempel, imaginärer Liebesgärten, arkadischer Hirtenidyllen, Palais de vrais plaisirs, seliger Eilande, preziöser Utopien, über ausgesprochene „Hypnerotomachien", Sehnsuchtswelten als Lebensersatz, bis zur Begründung konkreter, praktikabler Naturgefilde und Architekturgebilde aus dem Willen zu sozialer Geborgenheit, zu ländlich-tugendhafter Einfachheit und schließlich bis zu den Îles de la Mort, den hehren Todesstätten des Gedenkens, der Einsamkeit, der Mahner zur Vanitas. Das rankenreiche, viele Parallelen aus anderen Zeiten und Kontinenten heranziehende Werk ist bei aller exakten Quellenarbeit geistesgeschichtlich orientiert und findet gerade in dieser Verbindung von positiven Tatsachen und geistigen Aspekten seinen größten Vorzug. Es erhellt ein Stück Neuland der Geistes- und Kulturgeschichte, dem heute als Interpretation subtiler Verhaltensmöglichkeiten des Menschen größtes Interesse entgegenkommt.

Die Neuübersetzung von *André Antoine* „Mes Souvenirs sur le Théâtre-Libre" (1921) unter dem gleichlautenden Titel *„Meine Erinnerungen an das Théâtre Libre"*, deutsch von Elisabeth Henschel, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Hugo Fetting (Henschelverlag, Berlin 1960) braucht nur kurz angezeigt zu werden, da der dokumentarische Charakter dieses Werkes allgemein bekannt ist. Die Würdigung Fettings erfaßt die revolutionierende Rolle, die das Théâtre Libre — so wie die Berliner Freie Bühne — für die neuen Ausdrucksziele des Realismus bedeutete.

Unter den zahlreichen Erscheinungen der letzten Zeit, die den Expressionismus behandeln, nimmt der Katalog zur Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum in Marbach a. N., die im Sommer 1960 stattfand: *„Expressionismus"* (Verlag Albert Langen-Georg Müller, München, 350 S.), eine für den Nachweis von Dokumenten interessante Stellung ein. Das erst vor wenigen Jahren begründete Literaturarchiv hat es sich zur Aufgabe gemacht, literarische Nachlässe, Einzelmanuskripte, Korrespondenzen, Bücher und literarische Zeitschriften des 20. Jahrhunderts zu sammeln, sie fachgemäß zu archivieren und der Forschung zur Verfügung zu stellen. Wie fruchtbar allein bisher die wenigen Jahre seiner Tätigkeit waren, zeigt der Reichtum der hier vorgelegten Dokumente, deren Erfassung auch im Katalog noch eine lebendige Sprache spricht und diese Publikation zu einer Fundgrube von vielfach bisher Unbekanntem macht. Aus den Jahren 1910—1923 sind so z. B. hier viele Briefe, Proben aus fast verschollenen Drucken oder aus Manuskripten wiedergegeben. Kataloge, die wie dieser gearbeitet sind, bedeuten viel mehr, als Führer durch eine Ausstellung zu sein. Sie haben literarisch dokumentarischen Wert über die temporär gebundene Ausstellung hinaus. Wer sich mit dem Expressionismus befaßt, sollte auf diese Publikation nicht verzichten (zusammengestellt von Paul Raabe und H. L. Greve, herausgegeben von Bernhard Zeller).

Herbert Graf, der Sohn des Wiener Musikschriftstellers Max Graf, langjähriger Oberspielleiter der Metropolitan Opera in New York, der bekannte Gastregisseur an vielen europäischen Opernhäusern und Festspielorten, heute Leiter der Zürcher Oper, hatte Gelegenheit, im Auftrag der Rockefeller Foundation ausgedehnte Studienreisen zu den Opernhäusern und großen Theaterhäusern Europas zu unternehmen

und hierbei Erfahrungen zu sammeln im Hinblick auf die jenseits des Kontinents zu errichtenden Theaterbauten, speziell Opernhäuser. Schon in seinem Buch „Aus der Welt der Oper" behandelte ein umfangreiches Kapitel den Theaterbau. Nunmehr liegt von ihm der Erfahrungsbericht über seine Studienreise vor, ein Band im Großformat, versehen mit 111 Abbildungen, unter dem Titel: *„Producing Opera for America"* (Atlantis Verlag, Zürich-Freiburg i. Br., New York 1961, 212 S.). Der erste Teil des Buches ist der Oper in Europa, der zweite Teil der Oper in Amerika gewidmet; im dritten Teil gibt Graf Ausblicke auf Aufgaben und Möglichkeiten des amerikanischen Opernschaffens in der Zukunft. Wichtig an diesem Buch ist vor allem, daß es nicht von einem Architekten, sozusagen abstrakt und nur von architektonischen Überlegungen her geschrieben wurde, sondern daß ein viel erfahrener Regisseur und Theaterleiter es verfaßte, einer, der die besonderen, kaum mit den europäischen zu vergleichenden Bedingungen des Theaters in Amerika kennt, und der zugleich bei allen Vorschlägen nicht ins Utopische greift, sondern sehr konkret und realistisch die auf völlig neuer Grundlage erwachsende Opernentwicklung in Amerika beurteilt und ihr gerecht wird. Daß hierbei auch vielerlei Anregungen und fruchtbare Bezugnahmen vom europäischen Erbe und von der heutigen Situation des europäischen Operntheaters aus visiert werden, versteht sich von selbst: doch was in Europa gut und notwendig ist, läßt sich nicht automatisch auf andere Kontinente übertragen — wie Graf einleuchtend darstellt. Auch für das Gespräch über den europäischen Theaterbau ist Grafs Buch von hohem Ineresse.

„Die Schaubühne" (Verlag Lechte Emsdetten/Westf.) bietet mit ihrem Band 53 (ersch. 1960) ein befremdendes Schauspiel, das in der wissenschaftlichen Welt keine Schule machen sollte. In diesem Bande erscheint ein Werk neu, das 1941 im Verlag Arwed Strauch/Leipzig herauskam unter dem Titel: „Das deutsche Jugendtheater" und das vom 16. Jh. bis zu den „deutschen Jugendspielbestrebungen" der damaligen Gegenwart den zur Debatte stehenden Stoff „darstellte, sichtete und wertete an den brauchtumsgebundenen Spielen der Jugend". Damals „durchschürfte" und „durchackerte" der Autor *Hermann Schultze* die „Scholle" — von den „arischen Festen", die Spieß (Wien 1933) untersucht hatte, bis zu den „Jugendspielen aus Geist und Brauchtum der jungen wehrhaften Mannschaft" disziplinierter Jugendverbände der HJ, des SA- und des SS-Nachwuchses — um in diese deutsche Scholle die Samenkörner der NS-kulturpolitischen Gemeinschaftserziehung zu senken. Damals war ihm die ganze Geschichte des brauchtümlichen Jugendspiels Vorstufe zu einer Entwicklung, die in den Spielen der E. W. Möller, Hans Baumann, W. Brockmeier, in den Lagerspielen der HJ, in den Spielanweisungen der NSG „Kraft durch Freude" ihren Höhepunkt und ihre Zukunftsversprechungen für das 1000jährige Reich fanden. Die Bekenntnisse Baldur v. Schirachs, wie: „Jugend und Theater haben gemeinsam, daß in ihren Bezirken nur das Lebendige Geltung hat. Dieses Lebendige mag Jahrhunderte alt sein (Shakespeare) oder gegenwärtig (die Dichter der HJ), wenn es nur den Atem der Jugend ahnen läßt, wird es von der Jugend auch verstanden" — galten dem Autor als Garanten für seine pädagogische NS-Ackerarbeit auf dem Gebiet des Jugendspiels. Die Arbeit selbst — fast durchgehend auf Sekundärliteratur gestützt, lag in der Richtung der damals aktuellen Kultspielforschung, die — wie z. B. Stumpfls Werk — seither vielfachen Widerspruch, Widerlegungen und Korrekturen erfahren hat. Man traut seinen Augen nicht, wenn nun dieses gleiche Buch, fast in Wortgleichheit bis auf das Vorwort und das letzte Kapitel, neu erscheint unter dem Titel *„Das deutsche Jugendtheater"*. Auch der Untertitel ist geblieben. Der Verfasser, der sich als „Pädagoge und ausübender Bühnenfachmann" bezeichnet, hat hie und da einige „arische" Bezüge gestrichen und das letzte Kapitel durch ein neues ersetzt, das nicht mehr der wehrhaften HJ-Mannschaft gewidmet ist, sondern der „kulturellen Gegenwartsaufgabe in Jugenderziehung und musischer Bildung". Statt der völkischen Aufgaben, die den Hauptteil noch kopiengetreu be-

stimmen, erscheinen nun aktuellere Schlagworte, wie „geistige und soziologische Therapie", „Reformpädagogik", „Verlagerung des psychologischen Alters(?) der heutigen Jugendgeneration", „Verlust der Tradition", „Gefahr perfektionierender Tendenzen", „Pflege des Laienspieltheaterwesens durch die Kultusministerien" usw. — Ob dem Laienspielwesen, das durchaus wichtig und zweifellos eine „gesunde" Erscheinung des öffenlichen Lebens ist, dadurch gedient ist, daß Autoren von gestern ihre alten Bücher politisch adaptiert neu erscheinen lassen, das ist sehr zweifelhaft. Wer gestern jugendbewegt sich für NS-Autoren begeisterte und die Jugend meiner Generation in blinde Abenteuer stürzte, wer sich heute noch für „volkhaftes Jungenschaftsbrauchtum" und „volksbesessene" Spielleidenschaft begeistert und die ehrlichen Laienspielaufführungen von z. B. mittelalterlichen Mysterien- oder Legendenspielen als „kirchliche Amalgamierungstechnik zur Trübung des Brauchtums" und als bedauerliche Fehlwege bezeichnet, die nur bestimmten „Weltanschauungskreisen" Freunde werben könnten, nicht aber „völkische Aufgaben" übernehmen, dem sollte man skeptisch begegnen bei seinen akrobatischen Kunststücken, über „die kulturelle Gegenwartsaufgabe in Jugenderziehung" zu sprechen. Man darf gespannt sein, ob die deutsche Öffentlichkeit dieses Buch akzeptiert, dessen seinerzeitiges Gesicht der Autor hier in dieser Ausgabe umschreibt: „Auch mußten mit Rücksicht auf die labilen kulturellen Verhältnisse gerade jene Abschnitte indifferent und karg ausfallen, die sich mit der jüngeren und jüngsten Entwicklung der in dieser Untersuchung zur Sprache stehenden Erscheinungen befaßte." Jene Abschnitte schnitten aber weder indifferent noch karg ab, sondern sehr bestimmt und lautstark propagierten sie das NS-Spielbrauchtum, dessen Berechtigung sie aus dem unzulänglich und unwissenschaftlich dargestellten Zuge der Gesamtuntersuchung ableiteten. Dagegen fallen die ersetzten, neuzugefügten Teile — die in krassem Bruch zum übernommenen Text stehen — ausgesprochen dilettantisch aus. Der Anspruch des Buches, die Ereignisse der umfassenderen Theaterwissenchaft zu bereichern, muß sowohl hinsichtlich der abenteuerlichen Ausbeuterei der Sekundärliteratur als auch hinsichtlich der Haltung des Autors abgelehnt werden. Der weitere Anspruch des Buches, der Pflege des brauchtümlichen Jugendspiels zu dienen, muß ebenso abgelehnt werden; denn Schultzes brauchtumsbesessene Vorstellungen sind weit entfernt vom echten Heimatspiel und lebendigen Brauchtum, wie es sich in vielen Ländern Europas auch heute noch in aller Natürlichkeit und Kraft entfaltet.

„Ein Leben für die Wissenschaft vom Theater" nennt sich im Untertitel die Selbstbiographie von *Artur Kutscher: „Der Theaterprofessor"* (Ehrenwirth Verlag, München, 1960, 268 S.). „Maske und Kothurn" brachte in Heft 3, 1961, den Nachruf des letzten Dissertanten Kutschers, Bernt Rhotert, auf seinen Lehrer, den er, wie viele der Schüler des Münchner Theaterwissenschaftlers, in Verehrung und Bewunderung dieses erfüllten Lebens den „Außerordentlichen" nannte, nicht zuletzt mit einer Andeutung der Diskrepanz zwischen seiner akademischen Stellung an der Münchner Universität als tit. a. o. Professor und seiner bedeutsamen Wirksamkeit und Anregungsfähigkeit für so viele seiner Hörer, die als Wissenschaftler, Dichter oder Theaterpraktiker berühmte Namen haben. Aus der Fülle dieses Lebens, von Freundschaften, Begegnungen, Theaterereignissen, von den beliebten „Studienfahrten deutscher Akademiker", den theaterwissenschaftlichen Exkursionen, den Kämpfen um die Begründung der Theaterwissenschaft, berichtet hier der „alte Kutscher", der in den Herzen und im Gedenken seiner Schüler weiterlebt und der seinem Nachwirken mit diesem Buch sein schönstes Dokument gesetzt hat.

Eine Reihe von Schriften zur Lokaltheatergeschichte einzelner Theater oder Städte liegen vor. Im Christian-Verlag, Bad Nauheim, erschien *Hans Knudsens „Deutsches Theater in Posen. Erinnerungen und Beiträge zu seiner Geschichte"* (1961, 110 S.). Das Büchlein, der Heimatstadt des Forschers verbunden, geht hervor aus einer Fülle

von früheren Einzelstudien Knudsens zur Posener Theatergeschichte sowie aus dem umfangreichen Beitrag, den Knudsen über das gleiche Thema zu der von G. Rhode herausgegebenen „Geschichte der Stadt Posen" beisteuerte. Diese Gesamtdarstellung schließt zeitlich an die früheren Arbeiten von Ehrenberg sowie von Manfred Laubert an und beginnt mit der Posener Theaterentwicklung unter Franz Wallner; von der Mitte des 19. Jahrhunderts aus führt der Zug der Darstellung, einzelne Persönlichkeiten unter den Theaterschaffenden beleuchtend, bis zum Ende des ersten Weltkriegs. Das Werk ist ein wichtiger Beitrag zur Würdigung der Theaterkultur im einstigen deutschen Osten.

Den gleichen Raum betritt auch *Marlene Kirchner* mit ihrer Berliner Dissertation über *„Das Görlitzer Stadttheater, 1851—1898"* (ersch. in: Wissenschaftliche Beiträge zur Geschichte und Landeskunde Ost-Mitteleuropas, Nr. 50, Marburg/Lahn, 1960, 303 S.). Das Profil der Arbeit kommt im Untertitel zum Ausdruck: „Eine Provinzbühne in der theatergeschichtlichen Situation des 19. Jhdts., unter besonderer Berücksichtigung der schlesischen Presse." Stofflich führt die Untersuchung von der Gründung des Görlitzer Stadttheaters bis zur Direktion Hans Gregor, also bis zur Jahrhundertwende.

Aus der gleichen Reihe Berliner theatergeschichtlichen Forschungen ist als Dissertationsdruck (Ernst-Reuter-Gesellschaft der Förderer und Freunde der Freien Universität) *Lothar Hirschmanns* Arbeit über das *„Berliner Residenztheater und das Neue Theater unter Leitung von Siegmund Lautenburg"* erschienen (Berlin, 1960, 248 S.). Auch hier konnte zeitlich angeschlossen werden an die Dissertation von G. Muhle, die die Entwicklung des Residenztheaters bis zu Lautenburgs Antritt behandelt. Die vorliegende Arbeit ist dadurch so aufschlußreich und fesselnd, daß hier an vielen Symptomen Lautenburg als Wegbereiter Brahms erkenntlich wird. Gleichzeitig wird die subtil durchgeführte Untersuchung zu einem interessanten Spiegel der theaterpublizistischen Tätigkeit dieser Umbruchzeit um die Jahrhundertwende. —

Die Geschichte des Wuppertaler Theaters im 18. und 19. Jhdt. behandelt *Hans Günther Auch in „Komödianten, Kalvinisten und Kattun"* (Bd. 55 der „Schaubühne". Vlg. Lechte, Emsdetten, 1960, 246 S. und 8 Kunstdrucktafeln). Hier ist eine lebendige Darstellung des Theaterwesens in einer von Haus aus gar nicht musischen, sondern sehr real geschäftlich denkenden Kaufmannstadt entstanden. Den Kämpfen der Garnkaufmannschaft mit ihren „Stimmen wider die Theaterkunst" stellte sich der streng kalvinistische Geist der Öffentlichkeit zur Seite, so daß die Wandertruppen des 18. Jhdts. es ebenso schwer hatten wie die Schaffenden an den ständigen Theatern des 19. Jhdts. Die quellenmäßig sauber erarbeitete Darstellung ist — wie die Dissertationen von Hirschmann und Kirchner — ein wertvoller Mosaikstein im Gefüge der deutschen Theatergeschichtsschreibung.

DAS BESEELTE REQUISIT

Von Hans de Leeuwe (Utrecht)

Zu: Katharina Peters-Holger, Das Taschentuch, eine theatergeschichtliche Studie (= Die Schaubühne, Band 56), Verlag Lechte Emsdetten (Westf. 1961.)

Auf dem Theater stehen nicht nur Menschen, auf dem Theater sind auch Dinge. Je inniger ihr Verhältnis zum Menschen ist, desto größer kann ihre Bedeutung werden. Er haucht ihnen Lebensatem ein, er beseelt sie. Dann strahlen sie ihrerseits Lebenskraft aus und werden zum Symbol. In all den kleinen und großen Gegenständen und

Dingen, in Ringen, Fächern, Pistolen, Speeren, Rosen, Bechern, Ketten, Flöten, Kronen, Kästchen, Dosen, Fernsprechapparaten und Zigaretten kann sich der Übergang vom Leblosen zum Beseelten vollziehen. Das Requisit wird zum Fetisch. Allerdings ist es der Stil der Zeit, der das Ausmaß der Versinnbildlichung weitgehend bestimmt.

Nun hat die zum Doktor der Philosophie promovierte Schauspielerin und Vortragskünstlerin Katharina Peters-Holger in ihrer Dissertation Intelligenz, Fleiß und Energie darauf verwandt, einen der vielen Gegenstände, denen diese Beseelung zuteil wurde, näher zu betrachten: das Taschentuch. Sie zeigt, daß es seit seinem ersten Auftreten in der italienischen Renaissance auch auf dem Theater seine Geschichte hat. In tragischen, ernsten, komischen und grotesken Situationen zeugt es von den geheimnisvollen Bezügen zwischen Mensch und Ding. Es ist wie kein anderer Gegenstand mit dem Menschen verbunden, fängt es doch sein Blut, seine Tränen und andere Ausscheidungen willig auf. Es kann zum verhängnisvollen Indiz werden wie in Shakespeares „Othello" und in Giraudoux' „Pour Lucrèce", es kann mehr oder weniger modisch bestimmtes Ausdrucksmittel für Freude und Leid sein. Große Darsteller haben es zur Steigerung ihres Spiels verwandt, ja es gab Zeiten, in denen es geradezu ein unvermeidliches Requisit in den Händen der Schauspieler und vor allem der Schauspielerinnen war. Auffällig ist nun, daß seine Bedeutung als mitspielendes Bühnending seit etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts zurücktritt. So hat Max Reinhardt es offenbar wenig verwenden lassen; in dem von Hans Rothe 1930 herausgegebenen Reinhardtschen Tafelwerk findet es sich nur wenige Male, etwa in der Hand der schönen Else Heims als Elisabeth in Schillers „Don Carlos". Vielleicht hätte die Verfasserin hier tiefer in die kulturgeschichtlichen Hintergründe hineinleuchten sollen. Der relativ geringe Gebrauch des Taschentuchs weist doch auf eine veränderte Welthaltung des Menschen hin. Während der holländische Dichter Multatuli in einer Jugendarbeit um 1840 („De Bruid daarboven") noch ein ‚neusdoek' für seine Heldin verlangt, 'om het gezicht te bedekken', schreibt er in dem Drama seiner Reifezeit „Vorstenschool" um 1870 für die Königin Louise den Gebrauch eines Fächers vor, um ihre Erregung zum Ausdruck zu bringen. Und heute greift die Schauspielerin auf der Bühne kaum mehr zum Taschentuch, sondern zur Puderquaste, Zigarette oder zum Cocktailglas. War Moissi nicht der letzte, der sich des Taschentuchs als eines konkreten Expressivums bediente — aber nur, wenn er rezitierte? Wie dem auch sei — Frau Holger hat in ihrer fesselnd geschriebenen, vielseitig orientierten und reich bebilderten Arbeit gezeigt, daß Theatergeschichte recht eigentlich Kulturgeschichte ist, Spiegel des Lebens.

Russisches Theater des XX. Jahrhunderts. Hrsg. von Joachim Schondorff. Mit einem Vorwort von Helen von Ssachno. Verlag Langen-Müller, München 1960, 501 Seiten.

In diesem fünfhundert Seiten umfassenden Band, bei dem man zunächst glaubt, daß es sich dabei um eine russische Theatergeschichte des XX. Jahrhunderts handle, werden eine Reihe russischer Meisterdramen, die in unserem Jahrhundert entstanden sind und für die russische Dramatik typisch sind, veröffentlicht, und zwar: Leo Tolstoi: Der lebende Leichnam; Anton Tschechow: Die Möwe; Maxim Gorki: Nachtasyl; Leonid Andrejew: Das Leben des Menschen; Sergej Tretjakow: Brülle, China; Wladimir Majakowski: Das Schwitzbad; Valentin Katajew: Eine Schnur geht durchs Zimmer; Jewgeni Schwarz: Der Schatten. Die Auswahl ist gut und typisch und wird ausgezeichnet im Vorwort von Helen von Ssachno kommentiert. Auf knapp siebzehn Seiten gibt Frau von Ssachno in großen Zügen einen Aufriß des russischen Theater-

wesens seit „der Geburtsstunde" des russischen Dramas, nämlich dem Schauspiel „Die Landjunker" von Denis Fonvizin im Jahre 1782 bis zu den Dramatikern des russischen Tauwetters in jüngster Vergangenheit. Interessant ist, wie die Autorin gleichlaufend mit den einzelnen Dramen und Dramatikern auch die jeweiligen großen Regisseure behandelt und kritisch unter die Lupe nimmt. Dadurch erhält der Leser ein plastisches Bild vom Wesen des russischen Theaters, dessen Eigenart es ist, daß es stärker als auf Wort und Handlung auf Plastik und Bildhaftigkeit und auf der großartigen Darstellungkraft der Schauspieler basiert, nicht zuletzt auch auf den genialen Inszenierungen der Regisseure, die oft Weltruf erreichten, wie Stanislawski, Meierhold u. a. Die acht abgedruckten, oben aufgezählten Dramen stehen gleichsam stellvertretend da für die jeweiligen Richtungen stilistischer wie auch weltanschaulicher Art, die in Rußland vorherrschten, also der „Lebende Leichnam" für Tolstois religiöse Demophilie, „Nachtasyl" für Gorkis sozialistische Demophilie, Tschechows „Möwe" für das Problem des „überflüssigen Menschen", Andrejews „Das Leben eines Menschen" jenes immer stärker vorherrschende Gefühl der Intelligenz, halt- und wurzellos irgendwo im Raum zu hängen und keinen Ausweg mehr zu finden aus dem sie immer enger umstrickenden Pessimismus. Zu Beginn der Zwanzigerjahre setzt das sowjetische Theater und Drama ein und erreicht seine höchste Blüte um das Jahr 1929, vor allem auf theatralischem Gebiet. Hervorragende Regisseure sind am Werk, ganz Rußland gleicht einer einzigen riesigen Bühne, neben dreitausend professionellen Theatern gibt es zwanzigtausend dörfliche Spielgemeinschaften, denen etwa zweihundertfünfzigtausend Liebhaberdarsteller zur Verfügung standen. Majakowski und Tretjakow schreiben ihre aggressiven Stücke, Katajew und Schwarz, aber auch Majakowski, wie in „Die Wanze", beginnen jedoch bald eine gemäßigte Kritik an Parteibonzen, ähnlich wie es früher Gogol an den Hofschranzen und bestechlichen Beamten tat. Mit dem sozialistischen Realismus verlieren jedoch die Dramen immer mehr an Farbe, es tritt sozusagen Konfektionsarbeit an die erste Stelle, der positive Held beherrscht von nun ab die Bretter, die Individualität verschwindet, es gibt im eigentlichen Sinne des Wortes seit 1930 keine wirklich großen russischen Dramen mehr.

Mit diesem Buch wird ein heute wirklich wichtiger und mit richtigem Gefühl für das Wesentliche ausgewählter Sammelband russischer Dramatik vorgelegt. Das einzige, was ein interessierter Leser, der dieses Buch zugleich auch als Handbuch benützen möchte, zu bemängeln hätte, ist, daß es keine biographischen und bibliographischen genauen Daten enthält, die zu einem noch tieferen Verständnis der Materie gewiß beitragen würden.

Gerda Hagenau (Wien)

Weitere Werke zum „Theater des 20. Jahrhunderts" sind seither vom Langen Müller Verlag unter der Obhut von Joachim Schondorff herausgekommen. Das *„Französische Theater des 20. Jahrhunderts"* (420 S.), mit einem Vorwort von Joachim Kaiser versehen, enthält Claudels „Buch von Christoph Columbus", Giraudoux' „Amphitryon 38", Cocteaus „Orpheus", Sartres „Bei geschlossenen Türen", Anouilhs „Antigone" und von Camus „Die Besessenen". Man könnte die Auffassung vertreten, daß Cocteaus „Höllenmaschine" bezeichnender sei für den Dichter; daß man für Camus ein Originaldrama des Dichters dem Dostojewskij-Stoff hätte vorziehen sollen, daß André Gide hier nicht hätte fehlen dürfen — auf alle Fälle aber wird in der überlegten Auswahl die ganze Spannweite und das Schwergewicht der französischen älteren Generation sichtbar. Diesem Profil der älteren Dramatik steht ein Band *„Französisches Theater der Avantgarde"* (500 S.) zur Seite, der das Bild ergänzt. Hier erscheinen — verständnisvoll eingeführt von Hans Schwab-Felisch — Audiberti, Tardieu, Schéhadé, Adamov, Genet, Ionesco, Vian und Arrabal. Auch dem *„Österreichischen Theater des 20. Jahrhunderts"* ist ein Band gewidmet, der der sicheren Hand von Oskar Maurus Fontana anvertraut ist. Die Auswahl erfolgte aus dem Wissen um die Gegensätze, die das innere Spannungsgefüge der

österr. Dramatik bilden; Fontana formuliert sie als die beständigen Konflikte des Josephinischen und des Maria=Theresianischen in der österr. Literatur. Schnitzlers „Anatol", Hofmannsthals „Der Unbestechliche", Csokors „3. November 1918", Mells „Nachfolge=Christi=Spiel", Billingers „Gigant", Lernet=Holenias „Ollapotrida" und Horvaths „Geschichten aus dem Wienerwald" spiegeln hier die vielseitigen Facetten dieses Spannungsgefüges. Oskar Kokoschka und Fritz Hochwälder sind außerdem mit ihren Gesammelten Werken im gleichen Verlag erschienen. — Die ganze Reihe ist ästhetisch anspruchsvoll ausgestaltet und ein außerordentlicher Gewinn für die geistige Auseinandersetzung in unserer Zeit.

Margret Dietrich (Wien)

Jürgen Rühle, Das gefesselte Theater. Vom Revolutionstheater zum Sozialistischen Realismus. Kiepenheuer & Witsch, Köln=Berlin, 1957.

Es ist für die Gültigkeit des Rühleschen Unternehmens wichtig, darauf hinzuweisen, daß er lange Zeit als Theaterkritiker und Feuilletonredakteur im derzeit kommunistisch regierten Teile Deutschlands tätig gewesen ist; aus dem Erlebnis dieser Welt jenseits des Eisernen Vorhanges hat er ihr dann 1955 den Rücken gekehrt, nachdem ihm der Minister Becher vorgeworfen hatte: „Mit Ihrer Theaterkritik bereiten Sie einen neuen 17. Juni vor." Sein Buch ist geschrieben aus bester Kenntnis des kommunistischen, auch des russischen, Schrifttums, und der eine Satz (S. 441) zeigt, zu welchem Ergebnis seine Untersuchungen geführt haben: „Da dem Kommunismus der totale Herrschaftsanspruch seiner politischen Doktrin immanent ist, mußte er die Kunst notwendig zugrunde richten." Rühle beweist das für Rußland ebenso wie für Deutschland. Was einmal bei Gorki, Stanislawski, Meyerhold, Tairow, Wachtangow revolutionärer Wille im Künstlerischen war, das wurde ersetzt durch den politischen Willen im Dienste des Kommunismus, und Meyerhold etwa wurde beseitigt. Auf deutschem Boden hatte Piscator sich in den Dienst des Kommunismus gestellt, und manche, vielleicht schon halb vergessene, Einzelheit aus der Theatertätigkeit Piscators stellt Rühle in das rechte Licht.

Innerhalb der Darstellungs=Absichten Rühles: die vernichtende Verderblichkeit des Kommunismus für das Phänomen: Theater zu er= und begründen, muß natürlich das Problem Bert Brecht ausführlich behandelt werden. Was vom theaterwissenschaftlichen Standpunkt aus gegen Brechts — wie mir scheint: unergiebige, unfruchtbare, theaterverderbliche — Auffassung und Haltung gesagt werden muß, ist in „Maske und Kothurn", 2. Jahrgang, 1956, S. 97—124 und S. 301—334, von Margret Dietrich begründend und beweisend dargelegt worden. (Und es darf vielleicht auf das wohlmeinende Bemühen Siegfried Nestriepkes hingewiesen werden, der in dem vom Verband der deutschen Volksbühnen=Vereine herausgegebenen „Volksbühnen=Spiegel", 3. Jahrgang, 1957, Nr. 7/8, die wissenschaftlichen Gedankengänge Margret Dietrichs dem schlichten und einfachen Theaterbesucher — was sehr notwendig ist — nahebringt.) Es ist nicht ohne Reiz, daß Brecht selbst Rühle es nahegelegt hat: „Es wäre gut, wenn Sie einmal die politische Wirkung meiner Theaterarbeit untersuchen würden." Rühle beurteilt Brecht im ganzen wohl doch zu günstig und sieht mehr in ihm, als sich rechtfertigen läßt; aber er ist sich dennoch klar darüber, welche Art Konsequenz Brechtsche Theater=Auffassung hervorrufen, daß also seine „Prinzipien dazu führen, daß der schöpferische Akt getötet und die Theaterarbeit aus dem Reich der Kunst in das der Artistik geführt würde." Man sieht Rühles Distanzierung auch in seiner Stellungnahme zu dem, was Brecht als „Poesie" ausgibt, als „Vers" anbietet. Wenn Rühle noch ein paar „Gedichte" Brechts in ihrer dekouvrierenden Poesie=Fremdheit abgedruckt hätte, so wäre man schon deswegen „drüben" über ihn her=

gefallen, wie es Margret Dietrich ergangen ist, weil sie ihre (sehr sachliche, ernste, aber im Grunde vernichtende) Kritik an Brecht sich erlaubt hatte.

Wenn Rühle über Felsenstein, den sehr erheblichen schöpferischen Regisseur im kommunistisch regierten Berliner Sektor, spricht, so zeigt er das hohe Maß von dessen künstlerischer Arbeit, aber er zeigt ebenso, wie Felsenstein, „der auch seiner persönlichen Haltung nach kein Kommunist ist und sich niemals wie etwa Brecht mit dem Regime identifiziert hat", den Kommunisten als „attraktive Kulturfassade" zu willkommen und nötig ist, um etwa attackiert zu werden, und daß man auf musikalischem Gebiet am ehesten schonungsvoll sich zu einem Nicht=Kommunisten verhalten kann, der freilich im Modernen auch seine Grenzen sich setzen muß.

Aus seiner guten Kenntnis der sowjetischen Dramatik entwirft Rühle ein Bild, das uns die uneingeschränkte, skrupellose Abtötung von Kunst im Interesse der Politik mit deprimierender Deutlichkeit erkennen läßt, und dazu trägt die sogenannte Theaterkritik befehlsgemäß das Ihrige bei, deren Äußerungen, bei Rühle zitiert, schlechthin entwaffnend albern oder gefährlich sind.

Unter den Büchern, die sich mit dem Theater (vor allem im politischen Sinne) befassen, ist Rühles Arbeit der wichtigsten eine.

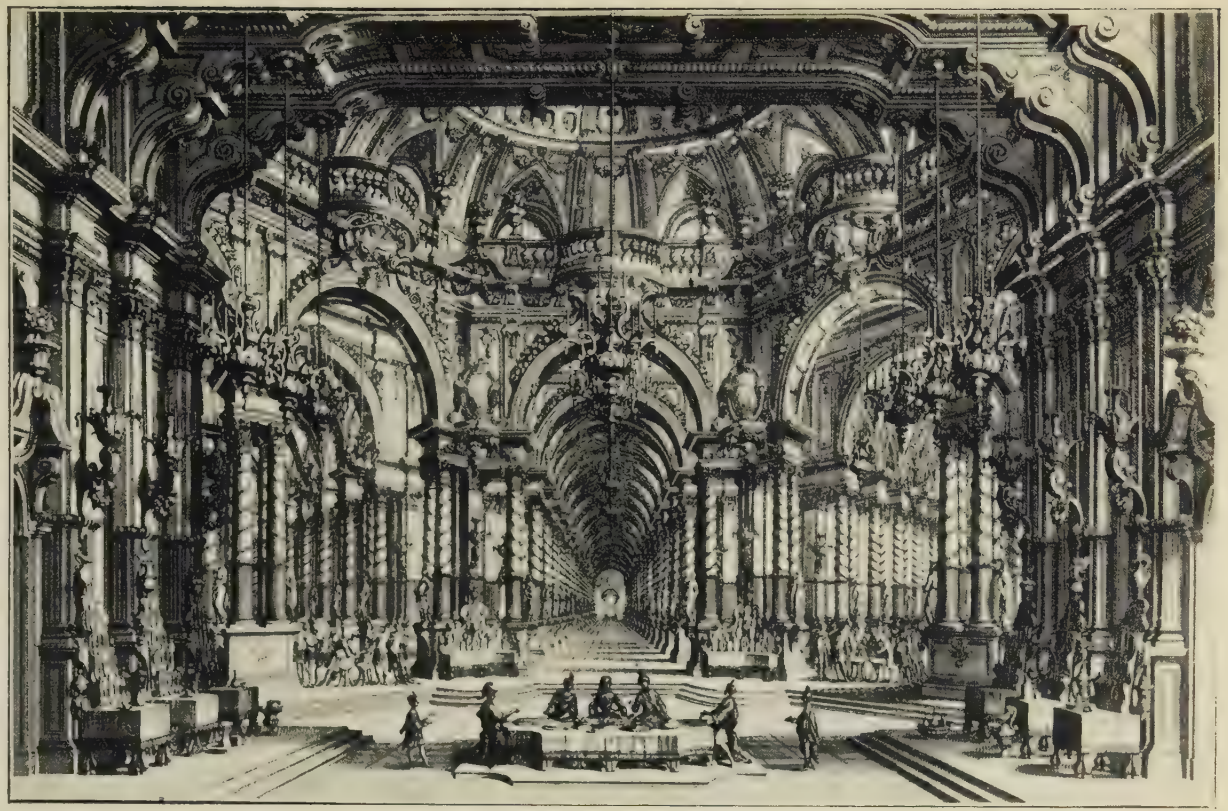
Hans Knudsen (Berlin)

NOTIZEN

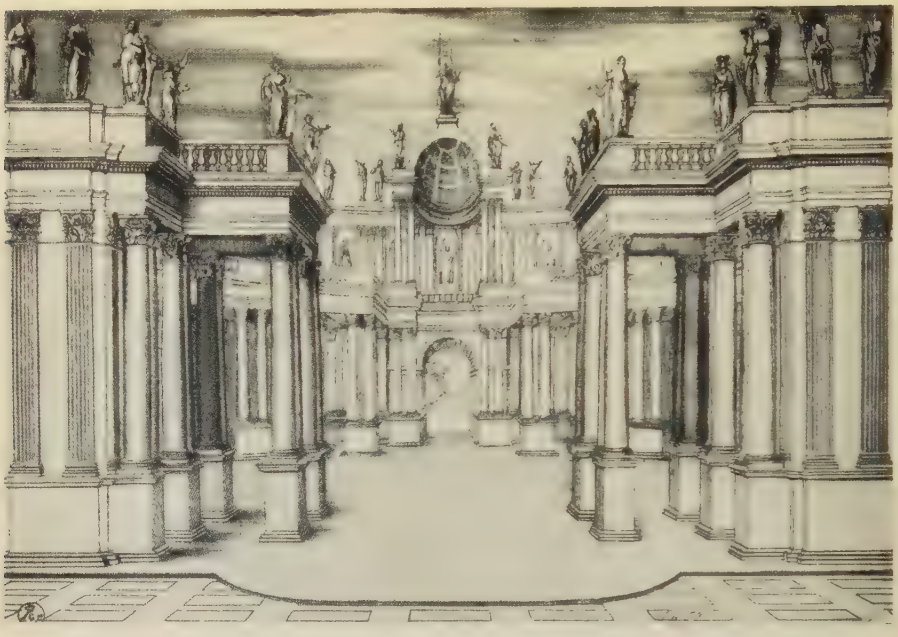
DIE THEATERWISSENSCHAFT AN DER FRIEDRICH=WILHELMS=UNIVERSITÄT behandelt Prof. Dr. Hans Knudsen (Berlin) in seinem Beitrag zu dem von der Westdeutschen Rektoren=Konferenz und der Freien Universität Berlin herausgegebenen umfangreichen Werk „Studium Berolinense", der Gedenkschrift zur 150. Wiederkehr des Gründungsjahres der alten Berliner Universität Unter den Linden. Knudsen zeigt in seiner Abhandlung die großen Schwierigkeiten, die Max Herrmann, auch innerhalb der Universität, zu überwinden hatte, bevor er dann 1923 das von ihm geschaffene und hernach vorbildlich gewordene Theaterwissenschaftliche Institut eröffnen konnte, dessen Aufbau, Arbeit und Leistungen Knudsen charakterisiert, der damals wissenschaftlicher Assistent bei Herrmann war.

MAX MEINECKE, der seit 1952 in Istanbul vielfältig wirkende Theaterfachmann — er war sechs Jahre lang der künstlerische Leiter und Oberregisseur der Städtischen Bühnen und ist seit zwei Jahren Lehrer an der Theaterabteilung des Städtischen Konservatoriums in Istanbul — hat zum Sommersemester 1961 eine Berufung an die Istanbuler Universität erhalten. Er wird in dem dortigen „Institut für Deutsche Sprache und Literatur" über „Die Geschichte des deutschen Dramas" lesen.

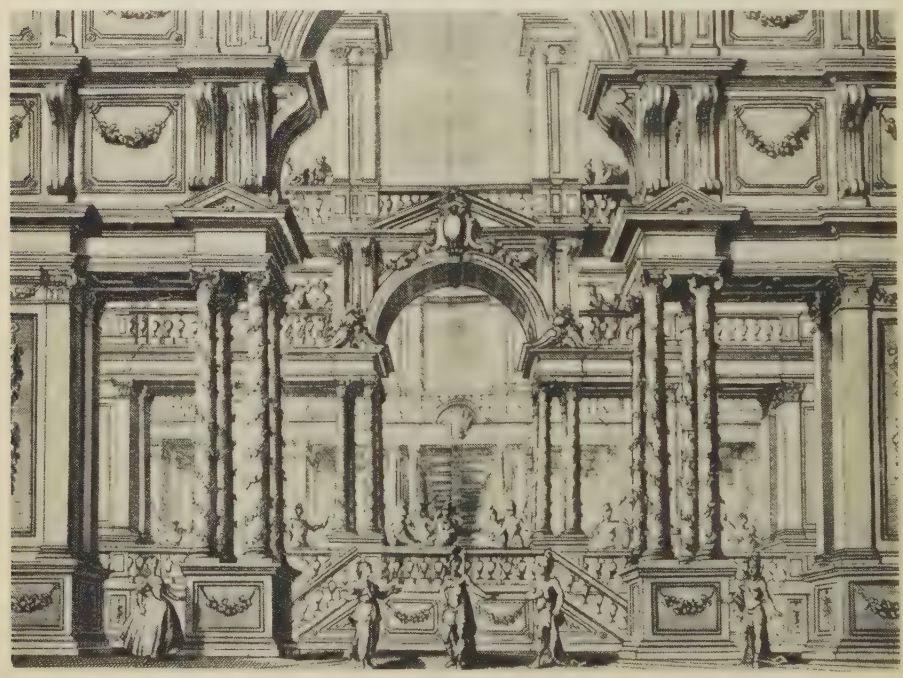
Es ist geplant, im Laufe der Zeit mit den türkischen Hörern eine Spielgruppe zu bilden, die beispielhafte Stücke bis zur jüngsten Moderne zu Lese= und — wenn möglich — Bühnenaufführungen in deutscher Sprache bringen soll. Damit würde den interessierten Kreisen die Möglichkeit der Begegnung mit in der Türkei meist noch unbekannten Werken der deutschen Bühnenliteratur geboten, was zum Anreiz zu Übersetzungen werden könnte.



1. Giuseppe Galli=Bibiena. Bühnendekoration zu einer Festaufführung anläßlich der Vermählung des Kurfürsten Karl Albert v. Bayern (1722). Stich von J. A. Pfeffel d. Ä. Bildarchiv d. Österreichischen National=Bibliothek



2. Giovanni Galli=Bibiena, Bühnendekoration (Königlicher Hof). Kupfer in der Galleria degli Uffizi



3. Carlo Galli=Bibiena, Palastdekoration, entworfen in Neapel 1772. Kupfer in der Bibliothek des Staatl. Kunstgewerbemuseums in Berlin

4. „Das Ende der Welt" im Schloßpark zu Schwetzingen. Photo: Thome, Schwetzingen

5. Personifikation von Schauspielkunst und Musik (mit Darstellung der ersten deutschen Opernsängerin, einer Prechtin aus Konstanz?) im Oktogon des Lustschlosses Hellbrunn bei Salzburg, Gemälde des Florentiner Malermönches Arsenio Mascagni um 1616. Photo: Landesbildstelle Salzburg

Inhalt, Fortsetzung von Umschlagseite 2

Seite

Eine Prechtin aus Konstanz — Die erste deutsche Opernsängerin in Salzburg 1617. Von Ludwig Welti (Bregenz). Mit Tafel XII 358

Das Porträt

Das Ende einer schweizerischen Theaterepoche. Von Günther Schoop (Basel) 361
In Memoriam Joseph Gregor. Von Franz Hadamowsky (Wien) 365

Institute / Kongresse / Ausstellungen

Berliner theaterwissenschaftliche Dissertationen (1953—1959). Zusammengestellt von Joachim Wilcke (Berlin) 368

Besprechungen

M. Dietrich, Das moderne Drama (A. Closs) 370
E. Stadler, Friedrich Schillers „Wilhelm Tell" und die Schweiz (H. Kindermann) 372
D. Hadamczik, Fr. L. Schröder in der Geschichte des Burgtheaters (H. Kindermann) 373
Von der Antike bis zur Gegenwart: O. Seel, Aristophanes oder Versuch über Komödie — A. G. Kuckhoff, Das Drama der Antike — L. Schrade, La Représentation d'Edipo Tiranno au Teatro Olimpico — H. Junecke, Montmorency, der Landbesitz Charles Le Brun's — A. Antoine, Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre — H. Graf, Producing Opera for America — H. Schultze, Das dt. Jugendtheater — A. Kutscher, Ein Leben für die Wissenschaft vom Theater — H. Knudsen, Das Görlitzer Stadttheater 1851—1898 — L. Hirschmann, Das Berliner Residenztheater und das Neue Theater unter der Leitung von Siegmund Lautenburg — G. Auch, Komödianten, Kalvinisten und Kattun (M. Dietrich) 374
K. Peters-Holger, Das Taschentuch, eine theatergeschichtliche Studie (H. de Leeuwe) 380
J. Schondorf (Hg.), Russisches Theater des 20. Jahrh. (G. Hagenau) — Das Französische Theater des 20. Jahrh. — Französisches Theater der Avantgarde — Das Österreichische Theater des 20. Jahrh. (M. Dietrich) 381
J. Rühle, Das gefesselte Theater (H. Knudsen) 383

DIE MITARBEITER VON HEFT 4

Prof. Dr. August Closs, Bristol, England 40, Stockhill.
Prof. Dr. Willi Flemming, Mainz, Saarstraße 21
Direktor Dr. Franz Hadamowsky, Wien I, Österr. Nationalbibliothek, Theatersammlung.
Dr. Michael Hampe, Heidelberg, Mozartstraße 13.
Dr. Joachim Wilcke, Berlin-Nikolasee, An der Rehwiese 24.
Prof. Dr. Hans Knudsen, Theaterwissenschaftliches Institut der freien Universität Berlin.
Univ.-Doz. Dr. Hans de Leeuwe, Utrecht, Nolteniusstraße 35.
Dr. Arthur Scherle, München 13, Winzerstraße 17/II.
Dr. Günther Schoop, Basel, Erstfeldstraße 75.
Dr. Eva Stanzl, Wien VII, Neubaugasse 36.
Dr. Ludwig Welti, Bregenz, Vorarlberger Landesarchiv, Kirchenstraße 38.

MARGRET DIETRICH

EUROPÄISCHE DRAMATURGIE
IM 19. JAHRHUNDERT

578 Seiten. Großoktav. 1961. Leinen S 192.—, DM 32.—

Die bekannte Wiener Theaterhistorikerin Prof. Dr. Margret Dietrich unternimmt es hier zum ersten Mal, die Zusammenhänge und den Wandel, die geistigen Kräfte und Spannungen der europäischen Dramaturgie des XIX. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung ihres Menschen- und Weltbildes zu untersuchen. In 26 Kapitel gegliedert, zeigt das Werk die dramaturgischen Konzepte der Philosophen Schelling, Hegel, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, der Dramatiker Victor Hugo, Hebbel, Grillparzer, Strindberg, Zola, Shaw, Paul Ernst, Gerhart Hauptmann, Hofmannsthal, der Dramaturgen der Jungdeutschen, der romantischen und sozialrealistischen Richtungen, wobei schwer zugängliche Quellen miteinbezogen werden und dem Werk damit dokumentarischen Wert verleihen.

Es erweist sich dabei, daß dieses XIX. Jahrhundert von einer so großen Vielfalt und Verschiedenartigkeit ist, daß es notwendig war, die einzelnen dramaturgischen Bestrebungen jeweils gesondert darzustellen. Über den eigentlichen Stoff hinaus ergibt sich im Verlauf der Darlegungen ein faszinierendes Bild des Geisteslebens dieser Epoche, deren dramaturgische Auffassungen in ihren Entwicklungsprozessen bis in die Gegenwart hineinreichen. Die Arbeit will, wie die Verfasserin im Vorwort feststellt, „nicht musealen Zielen, sondern dem Lebenden dienen". Die Frage nach Funktion, Wert und Standort des Theaters in der Gegenwart wird hier von einer neuen Seite beleuchtet und Wesentliches zur Diskussion um das moderne Theater beigetragen.

Inhalt: Weltüberwindung und Lebensironie (Deutsche Romantik) — Gleichberechtigung der Gegensätze im Drama (Schelling) — Das Drama der Darstellung des dialektischen Weltprozesses (Hegel) — Das Drama als Widerspruch des Willens zum Leben (Schopenhauer) — Der Held in der Eisregion des Weltprozesses (Hebbel) — Der Mensch in der Begegnung mit dem Unbegreiflichen (Grillparzer) — Bühnenwirklichkeit und Lebensdarstellung (Englische Romantik) — Das Drama als homöopathisches Heilungsmittel (Lasaulx) — Abgrundwissen und Wahrheit des menschlichen Herzens (Französische Romantik) — Bekenntnis zum Leben (Junges Deutschland) — Sozialrealistische Dramaturgie (Dumas fils) — Kampf gegen Dumas fils (Sarcey) — Der poetische Realismus im Leidenschaftsdrama (Otto Ludwig) — Leiderfahrnis und Leidbewältigung (Kierkegaard) — Der Dramatiker und sein Held als Erlöser der tragischen Individuation (Nietzsche) — Gustav Freytag — Polti — Zolà — Arno Holz — Brunetière — Pinero — Jones — Shaw — Paul Ernst — Gerhart Hauptmann — Strindberg — Maeterlinck und Hofmannsthal.

HERMANN BÖHLAUS NACHF. / GRAZ-KÖLN